Алесь Адамовіч

БЕЛАРУСКІ РАМАН

Станаўленне жанра

Выдавецтва Акадэміі Навук БССР
Мінск 1961

АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСКАЙ ССР
ІНСТЫТУТ ЛІТАРАТУРЫ ІМЯ Я. КУПАЛЫ

РЭДАКТАР
ДОКТАР ФІЛАЛАГІЧНЫХ НАВУК
В. В. БАРЫСЕНКА

У гэтай рабоце на канкрэтным матэрыяле прасочваецца шлях беларускага рамана да жанравай сталасці, ідэйна-мастацкае ўзбагачэнне яго, па-новаму асвятляюцца і ацэньваюцца многія творы беларускай прозы за ўвесь перыяд яе развіцця.

РАМАН ЯК ЖАНР

Праблема станаўлення жанра рамана ў нацыянальнай літаратуры — гэта амаль заўсёды адначасова і праблема сталасці літаратуры.

Люстрам, якое праносяць па вялікіх дарогах, назваў Стэндаль раман. Люстра гэта цудоўнае: у ім шырока адбіваецца не толькі гістарычны шлях чалавецтва, але і разумнне гэтага шляху, уласцівае пэўным эпохам.

Вядома, што раман як жанр асаблівага развіцця дасягае ў сусветнай літаратуры ў эпоху нараджэння капіталістычных адносін.

Ужо Сервантэс — аўтар геніяльнага «Дон Кіхота» — выдатна выявіў тыя этычныя і эстэтычныя нормы і патрабаванні, якія пачыналі ўсё больш панаваць у працэс складвання капіталістычных адносін і якія, уласна кажучы, і абумовілі інтэнсіўнае развіццё жанра рамана. Трагікамічная гісторыя жыцця і прыгод «рыцара Ламанчскага» — гэта, з аднаго боку, кпіны з усяго ілюзорнага ў жыцці, што супярэчыць санчо-пансаўскаму "здароваму сэнсу", а з другога боку — глыбокі сум, што ў жыцці знікае ўсякая павага да высакароднага парыву, бескарыслівасці, што разлік і бяскрылая «проза» пануюць над усім.

Сервантэс, Шэкспір, Рабле, мастакі італьянскага Адраджэння тварылі ў эпоху, калі царства буржуазнага "здаровага сэнсу» яшчэ маячыла недзе наперадзе, абяцаючы чалавеку, які вырваўся з халоднай цемры феадальнага сярэдневякоўя, неабмежаваныя магчымасці для свабоднага развіцця ўсіх яго талентаў і задаткаў. І, вядома, ідэалы гуманістаў Адраджэння нічога агульнага не мелі з той антыгуманістычнай буржуазнай сапраўднасцю, якая заяўляла аб сабе ўжо ў іх часы, але якая раскрылася ва ўсёй сваёй агіднай праўдзе, як толькі буржуа зрабіўся «гаспадаром жыцця».

Ужо ў перыяд «першапачатковага накаплення», калі капіталізм за кошт адкрытага грабяжу сваіх і чужых народаў набіраўся сілы, «крыві», ужо ў гэты час мастак і мастацтва не маглі не сутыкнуцца з фактам абясцэнкі ў «царстве чыстагана» ўсіх тых духоўных, этычных і эстэтычных каштоўнасцей, на якіх асноўвалася вялікая мастацкая культура антычнасці і эпохі Адраджэння. Чыстаган адцясніў чалавека, засланіў яго, абясцэніў: над усім пачала панаваць уласнасць, «рэч».

«Знішчэнне феадальнага рабства,— пісаў Ф. Энгельс,— зрабіла «чыстаган» адзінай сувяззю паміж людзьмі. Уласнасць — натуральны, безыдэйны пачатак, які супрацьстаіць чалавечаму, духоўнаму пачатку — узводзіцца гэтым самым на трон... Чалавек перастаў быць рабом чалавека і зрабіўся рабом рэчы; скажэнне

чалавечых адносін завершана; рабства сучаснага гандлярскага свету, вытанчаная, дасканалая ўніверсальная прадажнасць — больш бесчалавечная і ўсёабдымная, чым прыгоннае права феадальнай эпохі; прастытуцыя — больш амаральная, чым jus primae noctis»[1]

Эканамічныя, гаспадарчыя сувязі паміж людзьмі ў капіталістычным грамадстве вельмі ўзмацняюцца. Маральныя ж сувязі настолькі аслабляюцца, што грамадства пачынае ўяўляць сабою царства «ізаляваных атамаў, якія ўзаемна адштурхоўваюцца» (Ф. Энгельс).

І толькі барацьба пралетарыя супраць капіталіста, усвядомлены класавы інтарэс пралетарыята кладзе пачатак новаму маральнаму адзінству паміж працоўнымі людзьмі, якое з'яўляецца залогам новага, камуністычнага адзінства.

Буржуазнае грамадства, у якім асноўным рычагом жыцця з'яўляецца асабісты інтарэс, разлік, гэтае грамадства не можа не быць варожым «пэўным галінам духоўнай вытворчасці, такім, як мастацтва і паэзія»[2]. Гэта добра адчуў яшчэ Гегель. Ён пісаў, што чалавек, які клапоціцца не аб усеагульным, а выключна аб сваім уласным, глыбока «празаічны», якім бы слаўным чалавек гэты ні быў сам па сабе.

І сапраўды, мастацтва дасягала найвышэйшага росквіту іменна ў тыя эпохі, калі ў грамадстве, хоць на кароткі перыяд, але ствараліся ўмовы, пры якіх чалавек мог жыць вялікімі грамадскімі інтарэсамі, усведамляючы, што ён неабходны людзям і яны яму таксама патрэбны. Чалавеку-грамадзяніну, а не чалавеку-індывідуалісту абавязаны мы творам Фідзія і Эсхіла, Рафаэля і Шэкспіра.

Наадварот, як толькі ўмовы грамадскага жыцця пачыналі падаўляць у чалавеку пачуццё грамадзянскай і чалавечай годнасці і актыўнасці, прымушаючы яго хавацца ў ракавіну вузка асабістых інтарэсаў, мастацтва драбнела, дэградавала, рабілася ўродліва аднабаковым.

Які ж высокі грамадскі ідэал магла даць мастаку буржуазная рэчаіснасць, якім парывам магла яна напоўніць ветразь мастацтва, каб надаць яму палёт?

Нават у бурную эпоху буржуазных рэвалюцый такія мастакі, як Давід і інш., вымушаны былі ў рымлян і грэкаў запазычваць «катурны» і «тогу», каб прыўзняць, гераізаваць вельмі ж ужо празаічную фігуру буржуа з яго вузкім, эгаістычным светаадчуваннем.

"Як ні мала геральчна буржуазнае грамадства,— пісаў К Маркс,— для яго з'яўлення на свет спатрэбіўся гераізм, самаахвярнасць, тэрор, міжусобная вайна і бітвы народаў. У класічна

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, 1937, стар. 81. jus primae noctis — права першай ночы (лацін.).
[2] К. Маркс. Теория прибавочной стоимости, ч. I, 1954, стар. 261.

строгіх паданнях Рымскай рэспублікі барацьбіты за буржуазнае грамадства знайшлі ідэалы і штучныя формы, неабходныя ім для таго, каб схаваць ад саміх сябе буржуазна-абмежаваны змест сваёй барацьбы, каб утрымаць сваё натхненне на вышыні вялікай гістарычнай трагедыі"[1].

Нельга сказаць, што мастацтва і літаратура не спрабавалі шукаць у буржуазным чалавеку нечага такога, што заслугоўвала б паэтызацыі. Мастацтва, вядома, спрабавала выконваць сацыяльны заказ новага «гаспадара жыцця». Напрыклад, з'яўляецца «літаратура рабінзанад», якая ўслаўляе, паэтызуе ў чалавеку такія якасці, як ініцыятыўнасць, практычнасць, настойлівасць у дасягненні мэты, выдаючы гэта за каштоўнасці, якія характарызуюць іменна буржуазнага чалавека. Але занадта відавочна было, што рэальны буржуа вельмі мала агульнага мае з Рабінзонам Крузо, бо буржуа, калі і змагаецца з сіламі прыроды, то перш за ўсё рукамі і энергіяй Пятніц — мільёнаў наёмных рабоў.

Не магло мастацтва ўзняцца да сапраўднага паэтычнага пафасу і тады, калі, выконваючы сацыяльны заказ эпохі, некаторыя пісьменнікі і мастакі спрабавалі паэтызаваць сямейныя дабрачыннасці «мяшчанскага саслоўя». Карціны накшталт «Паралітыка» Гроза, англійская і нямецкая буржуазная «слязлівая драма» і т. п,— усё гэта заставалася на ўзроўні сентыментальнасці.

Сапраўдныя паэтычныя вяршыні мастацтва 18 і 19 стагоддзяў заваявала не на шляху сцверджання, а на шляху адмаўлення буржуазнай рэчаіснасці. Іменна на аснове адмаўлення пошлай буржуазнай маралі, адмаўлення бесчалавечнасці і ханжаства буржуазнага грамадства вырасла рамантычная паэзія Байрана, Шэлі, ранняга Пушкіна, трагедыя Шылера, раман Віктора Гюго. Творы іх, кажучы словамі К. Чорнага, «дыхалі агнём і полымем замілавання і нянавісці».

Эстэтычная форма адмаўлення буржуазнай рэчаіснасці рамантыкамі заключалася перш за ўсё ў непрыняцці самой «прозы» жыцця, якую рамантыкі разглядалі як нешта адэкватнае буржуазнай пошласці. Сама пошласць, каб стаць аб'ектам адлюстравання ў рамантычным творы, павінна, згодна мастацкаму кодэксу рамантыкаў, прыняць форму выключнасці: межаваць са страшэнным маральным падзеннем, злачынствам і г. д.

На шляху адмаўлення буржуазнай рэчаіснасці развіўся і рэалістычны напрамак. З гэтым напрамкам больш за ўсё і звязаны росквіт рамана як жанра. З другога боку, іменна ў рэалістычным рамане крытычны рэалізм праявіўся з найбольшай шырынёй і сілай.

---

[1] К Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. VIII, 1930, стар. 324.

З зараджэннем рэалізма паняцце паэтычнага ў ранейшым значэнні (паэтызацыя прыгожага ў жыцці і чалавеку) аказваецца недастатковым для характарыстыкі і ацэнкі мастацкіх твораў. Нам вядома, колькі нападаў было на Пушкіна, Гогаля, на «натуральную школу» з боку не толькі іх ідэйных праціўнікаў, але і людзей з устарэлым густам, выхаваных на паэзіі Дзяржавіна і Жукоўскага, нападаў за тое, што аб'ектам паказу ў творах рэалістаў з'яўляецца не адно толькі высокае і прыгожае, а найчасцей штодзённая проза жыцця.

В. Г. Бялінскі першы ў рускай крытыцы адчуў вузкасць ранейшага паняцця паэтычнасці (паэтызацыя выключна прыгожага ў жыцці) і пачаў шырока карыстацца паняццем мастацкасці («художественности»). Высокамастацкімі могуць быць і такія творы, якія малююць жыццё ў самых агідных, пачварных яго праяўленнях. Паступова і само паняцце паэтычнасці «прыстасавалася» да новага эстэтычнага гучання літаратурных твораў, настолькі проза жыцця, кажучы словамі Бялинскага, «пранізала самую паэзію жыцця».

У адрозненне ад рамантызма рэалістычны напрамак абраў сваім аб'ектам іменна «прозу» жыцця, дакладней — жыццё ва ўсёй яго бязлітаснай празаічнай праўдзе. Цяпер, каб дабыць «золата паэзіі» (В. Г. Бялінскі), мастак прабіваўся скрозь горы жыццёвага бруду, дробязей, выпадковасцей, нічога не абмінаючы, нічога не ігнаруючы, высякаючы іскру высокай паэзіі нават з тых камянёў, якія рамантыкі пагарджальна тапталі нагамі. Цяпер аб'ект паказу мог быць самым "не паэтычным", але эстэтычнае ўздзеянне твора аказвалася велізарнейшым, таму што аб «непрыгожым» апавядалася з пякучай, страснай гуманістычнай думкай — тугой аб сапраўды прыгожым, аб «жыцці, якім яно павінна быць» (М. Г. Чарнышэўскі).

У рэалізме 19 стагоддзя (і перш за ўсё ў рамане) вельмі моцна праявілася важная тэндэнцыя, якая вызначылася яшчэ ў мастацтве эпохі Адраджэння. Сапраўднае мастацтва заўсёды абагульняе. Але характар гэтага абагульнення розны ў розныя эпохі. З нараджэннем капіталістычных адносін у мастацтве ўсё больш прабіваецца тэндэнцыя паказваць агульнае праз індывідуальны лёс, праз духоўнае аблічча прыватнага чалавека. І ў "Іліядзе" дзейнічаюць асобныя героі, але яны — частка шырокай агульнасці, за Ахілесам — цэлы народ. Развіццё капіталістычных адносін, як вядома, вырвала чалавека з усіх тых «агульнасцей», якімі ён быў звязаны да гэтага, зрабіла яго «прыватным» чалавекам. Іменна "прыватны"» чалавек,— «індывід, які замкнуўся ў сабе, у свой

прыватны інтарэс»[1], становіцца асноўным героем эпасу новага часу — рамана. Вось чаму В. Г. Бялінскі пісаў, што зместам рамана з'яўляецца «прыватнае жыццё, якое ніяк не магло служыць зместам грэчаскай эпапеі: у старажытным свеце існавала грамадства, дзяржава, народ, але не існавала чалавека як прыватнай індывідуальнай асобы».[2]

Але цікавасць да «прыватнага» чалавека, да «прыватнага» лёсу характэрна ўжо для мастацтва 15-16 стагоддзяў. Што ж новае ўнёс рэалізм 19 стагоддзя? Новым было тое, што мастацтва і асабліва раман па-сапраўднаму зацікавіліся гісторыяй нораваў грамадскага жыцця, сацыяльнымі ўмовамі, якія фармуюць характар чалавека, вызначаюць лёс чалавечай адзінкі. На такой задачы асноўваецца, напрыклад, задума «Адысеі» новага часу — «Чалавечай камедыі» Бальзака. «Складаючы вопіс заганаў і дабрачыннасьці, збіраючы галоўнейшыя праявы страсцей, малюючы характары, выбіраючы галоўныя грамадскія падзеі, ствараючы тыпы шляхам спалучэння многіх аднародных характараў,— магчыма, змагу я напісаць гісторыю, забытую столькімі гісторыкамі,— гісторыю нораваў»,— адзначаў Бальзак у прадмове да «Чалавечай камедыі»[3].

Павышаная цікаўнасць рэалістычнага мастацтва 19 стагоддзя да «гісторыі нораваў», да грамадскага, сацыяльнага асяроддзя, у якім чалавек жыве, абумоўлівалася ўжо тым, што пры капіталізме шчасце ці няшчасце чалавека, як ніколі, залежаць ад выпадковасцей, ад невядомых чалавеку і незалежных ад яго сацыяльных прычын. Чалавека новага часу спасылка на таямнічы «рок» задаволіць, вядома, не магла. Тым больш, што высокага развіцця дасягнулі ўжо такія галіны ведаў, як палітэканомія, сацыяльная і эканамічная статыстыка і г. д.

Як вядома, асяроддзем, якое фармуе чалавека, вельмі цікавіліся асветнікі 18 стагоддзя. Але іменна ў 19 стагоддзі супярэчнасці буржуазнага грамадства дасягнулі такой ступені, што рассеяліся ўсякія ілюзіі наконт таго, што буржуазнае грамадства можна пабудаваць на «разумных асновах». Свіфт яшчэ задумваўся, «правільна» ці «не правільна» ідзе развіццё буржуазнага грамадства. Бальзак ужо ніякіх ілюзій наконт таго, што буржуазнае грамадства можа быць нейкім другім, не меў.

Як ніколі да гэтага стала відавочным, што тая пачварная сапраўднасць, якая запанавала, не ёсць нечаканая «памылка» гісторыі, а што гэта і ёсць буржуазнае царства «свабоды, роўнасці і братэрства» на практыцы.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стар. 126.
[2] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стар. 41.
[3] Бальзак об искусстве, М.-Л, 1941, стар. 7.

Літаратура, якая зацікавілася сацыяльнымі ўмовамі, што фармуюць чалавека ў буржуазным грамадстве, вызначаюць яго лёс, не магла не стаць сацыяльна-аналітычнай. Гэта добра адчуў В. Г. Бялінскі, які пісаў, што для нонай эпохі характэрны дух даследавання і аналізу. "Мысліцельны элемент,— адзначаў ён,— цяпер зліўся нават з мастацкім"[1].

У адпаведнасці з патрабаваннямі часу ўсе жанры мастацтва эвалюцыяніруюць, мяняецца іх характар, узнікаюць новыя. Пры гэтым рэалізм разбурае цвёрдыя граніцы паміж жанрамі, усё больш характэрным становіцца сінтэтычны тып жанра. Знікае характэрная для літаратуры класіцызма і нават рамантызме замацаванасць пэўных моўных стыляў за жанрамі (бытавых за камедыяй, узвышана-кніжных за трагедыяй і г. д.).

У 18 стагоддзі, напрыклад, асаблівага развіцця дасягае жанр сацыяльна-бытавой драмы — «сярэдняй» паміж трагедыяй і камедыяй.

Драма гэтая ставіла асабліва важныя грамадскія пытанні, найбольш сур'ёзныя эстэтычныя праблемы, чым і вызначалася яе асобае месца ў сістэме іншых жанраў у мастацтве 18 стагоддзя. Значнага развіцця дасягае ў гэты час і раман, пры гэтым ён становіцца ўсё больш сацыяльным і ўсё больш аналітычным. Але асаблівы росквіт жанра рэалістычнага рамана і аповесці прыпадае на 19 стагоддзе, калі ва ўсю сілу раскрылася сацыяльна аналітычная прырода гэтага жанра.

Жанр рамана, які найбольш шырока і поўна сінтэзуе ў сабе элементы і перавагі эпасу, драмы і лірыкі[2], дае асабліва шырокія магчымасці для мастацка-аналітычнага паказу чалавека і грамадска-гістарычнага асяроддзя ва ўсёй іх празаічнай канкрэтнасці і ўнутранай супярэчлівасці.

1. Раман (эпас) дае магчымасць маляваць шырокую «аб'ектывізаваную» карціну жыцця ва ўсёй яго «несіметрычнасці» (Л. Талстой), з усім хаосам выпадковасцей, праз якія ў буржуазным грамадстве прабіваецца эканамічная, гістарычная, жыццёвая неабходнасць.

2. Раман (драма) мае ўсе сродкі так «аб'ектывізаваць» чалавечыя характары, што ў чытача ўзнікае поўная ілюзія, быццам людзі жывуць перад яго вачыма: жывуць, сутыкаюцца, змагаюцца, адстайваюць сябе іменна як характары, якія могуць дзейнічаць толькі так і ніяк інакш. Ствараючы ва ўяўленні чытача прастору, у якой дзейнічаюць яго героі, раманіст (у адрозненне ад драматурга) практычна не абмежаваны часам, ён мае магчымасць даваць

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI, М., 1955, стар. 271.

[2] Гэтаму пытанню прысвечана цікавая праца В. Дняпрова «Да тэорыі рамана» («Ученые записки Борисоглебского педагогического института", вып. I, 1956).

аналітычную гісторыю складвання характараў, «біяграфію характараў» і г. д.

3. Раман, даючы перш за ўсё аб'ектывізаваную карціну жыцця, разам з тым не ігнаруе і сродкаў лірычнага самараскрыцця. Склаўся нават самастойны тып «лірычнай аповесці».

Усё гэта дало магчымасць В. Г. Бялінскаму пісаць у 1847 годзе:

«Раман і аповесць сталі цяпер на чале ўсіх другіх родаў паэзіі. У іх заключалася ўсё прыгожае пісьменства, таму што ўсякі другі твор здаецца каля іх чымсьці выключным і выпадковым. Прычына гэтага — у самой сутнасці рамана як родзе паэзіі. Лепш, выгадней, чым у якім-небудзь іншым родзе паэзіі, вымысел зліваецца з сапраўднасцю, мастацкае адкрыццё змешваецца з простым, абы толькі правільным, маляваннем з натуры. Раман і аповесць, нават адлюстроўваючы самую звычайную і пошлую прозу штодзённага быту, могуць быць прадстаўнікамі крайніх межаў мастацтва... Гэта самы шырокі, усёабдымны род паэзіі; у ім талент адчувае сябе бязмежна свабодным. У ім злучаюцца ўсе другія роды паэзіі — і лірыка, як выказванне пачуццяў аўтара з выпадку апісваемай ім падзеі, і драматызм, як больш яркі і рэльефны спосаб прымусіць выказвацца даныя характары. Адступленні, разважанні, дыдактыка, нецярпімыя ў другіх родах паэзіі, у рамане і аповесці могуць мець законнае месца»[1].

У класічным рамане крытычнага рэалізма надзвычай смела сінтэзаваны і шырыня, «аб'ектыўнасць» паказу жыцця, характэрная для эпапеі, і напружанасць калізій, вастрыня, з якой характары сутыкаюцца звычайна ў драме, і глыбокая інтымнасць пачуццяў, «суб'ектыўнасць», асабліва ўласцівая лірыцы. Але важна падкрэсліць, што усё гэта ў класічным рамане падпарадкавана задачы аналізу, мастацкага аналізу сацыяльнай рэчаіснасці, псіхалогіі чалавека. Сінтэз у імя аналізу — у гэтым жанравая прырода рамана, якім ён склаўся ў 19 стагоддзі.

Вядома, росквіт жанра рамана і рэалістычнай аповесці не абясцэніў, ды і не мог абясцэніць іншых жанраў літаратуры. Розныя жанры таму і існуюць, што ні адзін з іх не валодае абсалютнымі перавагамі, ні адзін з іх не можа замяніць сабой другія.

Але ў чым раман (як і наогул проза) выявіў свае найбольшыя перавагі, дык гэта ў аналізе (вядома, мастацкім аналізе) сацыяльнай рэчаіснасці. Іменна ў гэтым сацыяльна-аналітычным напрамку, у напрамку сваіх найбольшых жанравых магчымасцей і развіваўся раман 19 і пачатку 20 стагоддзя, дасягнуўшы на гэтым

---

[1] В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3 томах, т. III,М., 1948, стар. 802.

шляху найвялікшых вышынь, якія можна абазначыць імёнамі: Стэндаль, Бальзак, Заля, Л. Талстой, Дастаеўскі і, нарэшце, Горкі.

К. Маркс назваў Бальзака «доктарам сацыяльных навук», а раман яго «Сяляне» — «выдатным па глыбокаму разуменню рэальных адносін».

Раманы Бальзака, кажучы словамі К. Чорнага, стаяць на мяжы з навуковым аналізам, настолькі даследчай з'яўляецца сама мастацкая манера гэтага пісьменніка.

Бальзак,— пісаў Г. В. Пляханаў,— «браў страсці ў тым выглядзе, які надавала ім сучаснае яму буржуазнае грамадства; ён з увагай натураліста сачыў за тым, як яны растуць і развіваюцца ў даным грамадскім асяроддзі»[1].

Сацыяльна-аналітычнымі па свайму характару з'яўляюцца і класічны рускі раман і аповесць 19 стагоддзя. Успомнім гогалеўскі «гербарый» сацыяльных тыпаў з рускага жыцця, раманы Тургенева, якія адкрылі для рускага чытача сацыяльны і псіхалагічны тып «нігіліста», творы Чарнышэўскага, якія знаёмілі грамадства з «новымі людзьмі». А раманы Дастаеўскага, якія давалі як бы клінічную карціну хваробы тагачаснага грамадства? Яны — цалкам аналітычныя.

Сапраўдны мастацкі аналітызм зусім не пазбаўляў і не пазбаўляе раман выяўленчай сілы, аналіз у класічным рамане спалучаўся з выдатнай пластычнасцю вобразаў і карцін. Варта толькі прыгадаць творы Льва Талстога, каб адчуць, наколькі арганічна ў рамане, кажучы словамі Бялінскага, «мысліцельны элемент зліўся з мастацкім».

Мастацкая практыка 19 стагоддзя абвергла думку Гегеля, быццам аналітычны характар мыслення сучаснага чалавека робіць немагчымым вялікае мастацтва. Пры самай высокай ступені навуковага мыслення магчыма вялікае мастацтва, бо ўзровень мастацтва залежыць перш за ўсё ад чалавечнасці і гуманістычнай страснасці ідэй, якія натхняюць мастацтва і мастака.

Больш таго, іменна навуковая абгрунтаванасць ідэй камунізма робіць іх асабліва арганічнымі для мастакоў, якія гэтымі ідэямі натхняліся і натхняюцца. Стаўшы пачуццём, складам мыслення мастака, ідэі навуковага камунізма натхняюць сапраўдны талент на творы велізарнай эстэтычнай значнасці. Паэзія Маякоўскага, небывалая па страснасці, непасрэднасці, пафасу, цалкам вырастае з навуковага марксісцка-ленінскага разумення жыцця.

Раманы і аповесці Горкага, Шолахава, Ляонава, Фадзеева, Федзіна, Упіта, Андэрсена-Нексе і інш. — вялікі пачатак вялікага росквіту рамана камуністычнай эпохі.

---

[1] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика. М., 1958. т. II, стар. 598.

Раман Горкага вырастаў на шырокай аснове традыцый сусветнага класічнага рамана, творча пераасэнсаваных з пазіцый светаадчування атакуючага класа пралетарыяў. Тое, што творчая аснова новага рамана была такой шырокай, сведчыла аб многім: вялікі разбег абяцаў і высокі ўзлёт.

Ужо адзначалася, што рэалістычны раман 19 і пачатку 20 стагоддзяў склаўся як жанр сацыяльна-аналітычны. Максім Горкі не адкінуў, а, наадварот, глыбока развіў гэтую якасць класічнага рамана на аснове пралетарскай ідэалогіі, навукова-марксісцкага светапогляду.

Усе спробы будаваць раман на адным пафасе, без глыбокага раскрыцця грамадскіх заканамернасцей жыцця, без паглыблення ў чалавечую псіхалогію аказаліся мала плённымі.

Мастацтва сацыялістычнага рэалізма асноўваецца, калі мець на ўвазе светапогляд, на навуковым марксісцкім разуменні гістарычнага і грамадскага жыцця. Разуменне гэтае канкрэтна-гістарычнае ў тым сэнсе, што яно адпавядае ўнутраным заканамернасцям грамадскага жыцця, ходу гісторыі. Мастак, які разумее, бачыць унутраныя заканамернасці гістарычнага жыцця, ідэалы якога супадаюць з аб’ектыўным ходам развіцця грамадства, такі мастак — перш за ўсё самы паслядоўны і смелы рэаліст. Для такога мастака адпадае патрэба ва ўсякай "нарматыўнасці", ён можа пазбегнуць усякай абсалютызацыі нехарактэрных і прыватных з’яў рэчаіснасці, чаго не пазбеглі нават самыя вялікія прадстаўнікі рэалізма дасацыялістычнага. Вядома, гістарычна маладое мастацтва сацыялістычнага рэалізма, як і любое мастацтва, не складаецца з адных дадатных прыкладаў. Але важна бачыць тое, чаго ніяк не хочуць заўважаць ворагі новага творчага метаду,— асноўнай тэндэнцыі развіцця мастацтва, народжанага сацыялістычным ідэалам. Лепшыя творы сацыялістычнага рэалізма, тыя, што вызначаюць сёння магістраль нашай літаратуры,— творы Горкага, Маякоўскага, Шолахава, Ляонава, Федзіна, Фадзеева, Твардоўскага, як і творы многіх іншых савецкіх і замежных пісьменнікаў,— пераканаўчае сведчанне таго, што сацыялістычны рэалізм — гэта гістарычны пачатак самага паслядоўнага і глыбокага рэалізма, пранікнутага пафасам свядомага будаўніцтва светлай будучыні чалавецтва. Мастак, які добра адчувае, куды рухаецца «поезд гісторыі», можа з асаблівай унутранай мастацкай свабодай, без усякага гвалту над жыццёвым матэрыялам, над чалавечымі характарамі, маляваць Жыццё ў яго складанейшых праяўленнях.

Вядома, каб гэтыя перавагі творчага метаду сацыялістычнага рэалізма праявіліся ў поўную сілу, патрэбны многія ўмовы і перш за ўсё яснасць светапогляду і талент, адшліфаваны на вялікай творчай культуры.

Эпоха рэвалюцыйнага руху «саміх мас» стварыла новага героя літаратуры — «чалавека з масы» (М. Горкі). Герой гэты, уладна ўвайшоўшы ў літаратуру, рассунуў жанравыя рамкі паэмы, драмы, рамана. Паэмы Маякоўскага, п'есы Вішнеўскага і Пагодзіна, «Жалезны паток» Серафімовіча — хіба гэта не сведчанне таго, што сапраўды творчыя пошукі былі плённымі, вынікалі з саміх патрабаванняў часу. Але плённымі пошукі гэтыя маглі быць толькі на аснове глыбокага засваення вялікай мастацкай культуры папярэдніх эпох.

Лепшыя ўзоры героіка-рэвалюцыйнага і гісторыкарэвалюцыйнага савецкага рамана і аповесці створаны былі пісьменнікамі, чулымі да патрабаванняў новай эпохі, пісьменнікамі, якія разам з тым не адкінулі, а творча развілі традыцыі класічнага рамана, моцнага, перш за ўсё, мастацкім аналітызмам, раскрыццём «дыялектыкі душы».

«Жыццё Кліма Самгіна», «Справа Артамонавіч», «Ціхі Дон», «Паднятая цаліна», «Хаджэнне па пакутах», «Разгром», «Першыя радасці», «Як гартавалася сталь», «Чапаеў» — усе гэтыя раманы служылі для нацыянальных літаратур рэвалюцыйнай Расіі выдатным прыкладам сур'ёзнага плённага наватарства.

Трэба сказаць, што дыяпазон пошукаў у галіне жанра рамана ў 20-я гады быў вельмі шырокі: ад больш ці менш творчага наследавання класікам да «наватарства», якое вяло да поўнай ліквідацыі самога жанра рамана. Так, напрыклад, тэарэтыкі Лефа (Н. Чужак, С. Трацьякоў, О. Брык, В. Шклоўскі і др.)— прыхільнікі «літаратуры факту» — патрацілі нямала энергіі і аргументаў, спрабуючы давесці, што раман — жанр «буржуазны», а таму зжыў сябе.

«Наш эпас — газета»,— заяўляў С. Трацьякоў. Спекулюючы на ўзрослым ва ўмовах бурнай рэвалюцыйнай эпохі значэнні жывога, карыснага, газетнага факту, вельмі патрэбнага, «левакі» быццам не хацелі заўважаць таго, што і газета не пралетарскім грамадствам народжана.

«Белетрыстыка — опіум для народа»,— заяўляў Н. Чужак, адвяргаючы не буржуазнае чціва, а мастацкую літаратуру наогул. Учыняецца крыклівы «разгром» Фадзееву, Ус. Іванову, Фурманаву, Горкаму за іх прыхільнасць да традыцый мастацкай класікі. Добра разумеючы, што іменна чалавечы характар — аснова сюжэта ў рамане, «ненавіснікі» гэтага жанра спрабуюць «выбіць» чалавечы характар з мастацкай літаратуры, прапануючы класці ў аснову кампазіцыі не «біяграфію «чалавека», а «біяграфію рэчы». Павучальна, што іменна праціўнікі літаратуры як мастацтва, «знішчальнікі» жанра рамана, былі першымі ў нас, хто тэарэтычна абгрунтаваў магчымасць і неабходнасць «чыста вытворчага» жанра.

Не разумеючы, што сіла мастацкай літаратуры іменна ў абагульненні, тыпізацыі, «левыя» тэарэтыкі да ўсяго падыходзілі з меркай аднадзённай актуальнасці.

Жыццё Кліма Самгіна» спачатку друкавалася ў газеце. Гэта дало падставу В. Шклоўскаму зрабіць чарговы выпад супроць самога жанра рамана. Тое, што не адпавядае «рытму», дынаміцы газеты, не патрэбна ў літаратуры — вось логіка «лефаўцаў».

«Ловяць сома з нумара ў нумар. Здраджвае Фын Юй-сян, адбываюцца падзеі ва Ухане, у Вене рэвалюцыя, а сом усё яшчэ ловіцца. Гэта вельмі камічна па несупадзенню — тэмпу рамана з тэмпам газеты, у якой ён друкуецца. Не можа быць, каб чалавек, які прачытаў аб падзеях у Вене або якіх-небудзь іншых падзеях такога характару, спытаўся: «Ну, а што сом? Злавілі яго ці не?»[1]

У той жа газеце мог быць надрукаваны вельмі важны і цікавы фактычны матэрыял. Ён, вядома, саслужыў бы сваю службу, важную і патрэбную, але ў тым і перавага сапраўды мастацкай літаратуры, што яе ўздзеянне амаль не абмежавана часам. Супрацьпастаўляючы фактаграфію мастацкаму абагульненню, працаўнікі жанра рамана (як жанра «буржуазнага») самі, магчыма, не заўважалі таго, што яны прапаведавалі іменна буржуазны погляд на мастацкую літаратуру Для сучаснай буржуазіі самае непрыемнае і непрымальнае ў мастацтве — якраз рэалістычнае абагульненне. Не факты для яе страшныя, а вывады з іх,— вось чаго не ўлічвалі «левыя» тэарэтыкі.

У. І. Ленін у размове з Кларай Цэткін так ахарактарызаваў «левыя» заскокі ў мастацтве і эстэтыцы 20-х гадоў: «Прыгожае трэба зберагчы, узяць яго як узор, зыходзіць з яго, нават калі яно «старое». Чаму нам трэба адварочвацца ад сапраўды выдатнага, адказвацца ад яго, як ад зыходнага пункта для далейшага развіцця, толькі па той прычыне, што яно старое? Чаму трэба схіляцца перад новым, як перад богам, якому трэба скарыцца толькі таму, што «гэта новае»? Бяссэнсіца, суцэльная бяссэнсіца! Тут многа крывадушнасці і, зразумела, бессвядомай павагі да мастацкай моды, пануючай на Захадзе. Мы добрыя рэвалюцыянеры, але мы адчуваем сябе чамусьці абавязанымі даказаць, што мы таксама стаім «на вышыні сучаснай культуры»[2]

Вядома, усе лявацкія спробы поўнасцю разбурыць традыцыйныя жанравыя формы мастацкага мыслення былі больш чым наіўнымі, асабліва ва ўмовах, калі пралетарыят узяў у свае рукі культурную спадчыну мінулага з тым, каб будаваць высокую сацыялістычную культуру.

---

[1] Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа, М., 1929, стар. 168.
[2] Ленин о культуре и искусстве, М., 1956, стар. 520.

Эпоха шырокага гістарычнага развароту падзей, эпоха рэвалюцыйная асабліва патрабавала эпасу. Гэта ў свой час не раз адзначаў М. Горкі. А вось адказ К. Федзіна на анкету выдавецтва «Федэрацыя» (1932 г.):

«Знамянальнай з'яўляецца выразная тэндэнцыя развіцця эпасу. Вось дзе нас чакаюць творы сінтэтычныя, па-мастацку абагульняючыя вялікую супярэчлівасць і бітву гістарычных сіл сучаснасці ў імя сцвярджэння сацыялізме»[1].

Іменна гэтая тэндэнцыя, агульная для ўсёй савецкай літаратуры, з'ўлялася адной з прадпасылак інтэнсіўнага развіцця жанра аповесці і рамана ў тых нацыянальных літаратурах, у якіх проза «вялікіх жанраў» была неразвіты ці знаходзілася ў зародкавым стане.

---

[1] Вопросы литературы № 6, 1957, стар. 204.

ЛЯ ВЫТОКАЎ БЕЛАРУСКАГА РАМАНА

У той час, калі ўжо стваралі свае эпахальныя раманы Бальзак, Леў Талстой, Горкі, беларуская проза прадстаўлена была гумарэскай, бытавым анекдотам, апавяданнем. Так склаўся гістарычны лёс беларускага народа, яго культуры і літаратуры.

Беларускае пісьмовае слова доўгі час было пад забаронай. Калі ў гэтых умовах паэтычныя жанры яшчэ маглі існаваць і нават развівацца даволі інтэнсіўна, абапіраючыся на вусную фальклорную традыцыю, на памяць парода, то аб колькі-небудзь сур’ёзным развіцці прозы не магло быць і размовы. Проза, больш чым усе іншыя жанры, залежыць ад друкарскага станка.

Не было ўмоў і для сапраўднага развіцця тэатральнага мастацтва, драматургіі.

І хоць энтузіясты роднага слова, пісьменнікі-дэмакраты, насуперак усім умовам зрабілі нават больш, чым можна было зрабіць, нягледзячы на гэта, беларуская літаратура ў жанравых адносінах адстала ад узроўню мастацкага развіцця суседніх народаў.

Толькі паэзія, што раскрывала самую душу народа, зямля якога, кажучы словамі М. Танка, «грае», толькі перш і паэма дасягнулі даволі высокага развіцця ў дакастрычніцкай беларускай літаратуры.

І зусім зразумела, што пры сваім зараджэнні беларуская проза не магла абмінуць вопыту паэтычных жанраў. Беларуская проза рабіла свае першыя крокі, абапіраючыся на вопыт паэзіі, яе формы, шырока выкарыстоўваючы паэтычную стылістыку, паэтычную трансфармацыю фальклору. Не выпадкова, што Зм. Бядуля ішоў да прозы праз паэтызаваныя «Абразкі» і не выпадкова тое, што Колас і Бядуля ўсё жыццё заставаліся ў прозе ў значнай ступені паэтамі.

Што датычыцца канкрэтна жанра рамана і аповесці, дык яны пры сваім зараджэнні шырока выкарысталі нацыянальны вопыт паэтычнага эпасу.

Паэзія праклала шлях беларускай прозе ў цэлым, паэма — аповесці і раману. Паэма не толькі пракладвала шлях раману, але і брала на сябе яго функцыі, пакуль жанр празаічнага рамана не склаўся.

Мы маем на ўвазе перш за ўсё «Новую зямлю» Я. Коласа — беларускі «вершаваны раман».

«Вершаваны раман», паэма-раман — не такая ўжо рэдкая ў гісторыі літаратур з’ява. Але цікава адзначыць пераходны характар літаратурных эпох, якія парадзілі класічныя ўзоры гэтага жанра.

Байран сваім «раманам у вершах» «Дон-Жуан» развітваўся з рамантызмам і станавіўся на творчыя пазіцыі рэалізма

Рускі вершаваны раман «Яўгені Анегін» А, С. Пушкіна таксама ўзнік яж адмаўленне рамантызма, рамантычнай паэмы, якая, кажучы словамі В. Г. Бялінскага, «малюе ідэальную рэчаіснасць і схоплівае жыццё ў яго вышэйшых момантах»[1] Для рускай літаратуры час напісання «Яўгенія Анегіна» пераходным быў яшчэ і ў тых адносінах, што ў ёй толькі-толькі нараджаўся жанр празаічнага рамана.

І «Дон Жуан» і «Яўгені Анегін» узніклі ў эпоху, калі жыццё раптам прад'явіла да жанра паэмы павышаныя патрабаванні, як бы ўскладаючы на паэму зусім новыя мастацкія функцыі, якія да гэтага паэма не выконвала. У выніку жанравыя магчымасці заходнееўрапейскай і рускай паэмы вельмі пашыраюцца, узнікае тып паэмы настолькі сінтэтычнай і ўсёабдымнай, што яна пачынае нагадваць раман.

Трэба сказаць, што іменна раман у сусветнай літаратуры пракладваў шлях сучаснаму рэалізму: калі з'явілася рэалістычная паэма, гэта таксама збліжала яе ў свядомасці сучаснікаў з жанрам рамана.

Так узнікла патрэба ў новым жанравым вызначэнні паэмы, асабліва шырокай па задуме, па ахопу жыцця і асабліва рэалістычнай па фактуры, так узнік тэрмін «раман у вершах», «вершаваны раман». Тэрмін гэты замацаваўся перш за ўсё за паэмамі, якія з'явіліся ў пераходныя эпохі і таму асабліва моцна ўплывалі на станаўленне жанра рамана празаічнага. А іменна такое месца ў гісторыі беларускай літаратуры, у гісторыі жанраў беларускай літаратуры займае «Новая зямля» Я. Коласа.

Нельга з усяго сказанага рабіць вываду, што жанр паэмы-рамана магчымы толькі ў перыяд складвання рэалізма і рамана празаічнага. Хіба «Каму на Русі жыць добра» Някрасава або «У. І. Ленін» Маякоўскага не з'яўляюцца своеасаблівымі паэтычнымі раманамі? Магчымасць ці немагчымасць чаго-небудзь у мастацтве даказваецца толькі практычна. А калі зыходзіць з тэарэтычных палажэнняў, то можна таксама сказаць: хіба не патрабуе наш час шырокіх эпахальных палотнаў не толькі празаічных, але і паэтычных?

Праўда, жанр паэмы-рамана настолькі нялёгкі, што ён, па словах В. Г. Бялінскага, патрабуе геніяльнасці: даць усёабдымную і сапраўды мастацкую карціну нацыянальнага жыцця ва ўсёй яго бытавой канкрэтнасці, пры гэтым сродкамі верша,— задача, якая сапраўды патрабуе асабліва ўдалага спалучэння ў мастаку вельмі многіх якасцей.

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание соч., т. VII, стар. 401.

У чым гістарычная своеасаблівасць паэмы, якая атрымала назву «рамана ў вершах», і наогул сучаснай паэмы?

Класічны тып паэтычнай эпапеі страціў глебу, як вядома, ужо ў часы развітага антычнага грамадства. «Іліяда» і «Адысея» магчымы былі толькі ў эпоху, калі народна-міфалагічнае светаразуменне было светаразуменне самога грамадства. Вось чаму «Энеіда» Вергілія магла быць толькі падробкай, хоць і геніяльнай: Вергілій пісаў у часы, калі народна-міфалагічнае светаразуменне хоць і выкарыстоўвалася вельмі актыўна ў інтарэсах умацавання грамадства (рымскай дзяржаўнасці), але не было арганічным для чалавека гэтага грамадства.

Як толькі чалавек пачаў вылучаць сябе з родавай агульнасці, а тым больш супрацьпастаўляць сябе ёй, на месца народна-міфалагічнага светаадчування ў мастацтва прыходзіць светаадчуванне чалавечай індывідуальнасці лірызм, інтымнасць, самааналіз. А тым самым эпапеі тыпу «Іліяда» становяцца немагчымымі, як немагчымыя творы накшталт цудоўных рускіх былін.

Лірычныя, ліра-эпічныя творы, якія прыйшлі на змену эпапеям, адыгралі велізарную ролю ў духоўным і мастацкім развіцці чалавека, асабліва ў часы, калі яны выляўлялі імкненне чалавечай асобы сцвердзіць сябе перад варожымі ёй сіламі рэлігійнага цемрашальства ці жорсткасці сацыяльных умоў. Лірызм становіцца настолькі абавязковым элементам нават сюжэтных паэтычных твораў, што адсутнасць яго ў паэмах класіцыстаў вельмі скора пачала ўспрыймацца як хадульнасць і фальш. Рамантыкі адкінулі гэтую хадульнасць, халоднасць класіцызма, зрабіўшы сваім дэвізам страснасць, эмацыянальнасць. Сюжэт у рамантычных паэмах рухаецца чалавечымі страсцямі, перажываннямі. Праўда, і страсці і перажыванні гэтыя таксама прыўзняты над рэальным жыццём, сувязь іх з канкрэтнай гістарычнай рэальнасцю толькі ўгадваецца.

Рэалізм надаў лірызму паэтычных твораў жывую канкрэтнасць, тую глыбіню і сілу, што дае перажыванням чалавека само жыццё.

Адначасова рэалізм адкрыў шырокі доступ у паэзію, асабліва ў паэму, аб’ектыўна-рэальнаму жыццёваму матэрыялу, узмацніўшы эпічны пачатак паэмы. Такім чынам, узмацненне эпічнага пачатку ў рэалістычнай паэме адбылося не за кошт лірызме, інтымнасці, а адначасова з узмацненнем лірычнага пачатку: паэма развівалася не ў бок старажытнай эпапеі, а ў бок сучаснага ёй рамана.

В. Г. Бялінскі, маючы на ўвазе аўтара «Яўгенія Анегіна», пісаў:

«Ён зразумеў, што час эпічных паэм даўным-даўно мінуў і што для паказу сучаснага грамадства, у якім проза жыцця так глыбока пранізала самую паэзію жыцця, патрэбен раман, а не эпічная паэма. Ён узяў гэтае жыццё, як яно ёсць, не вылучаючы з яго толькі адных паэтычных момантаў, узяў з усім холадам, з усёй яго прозаю, пошласцю»[1].

У беларускай паэмы быў свой шлях развіцця, аднак своеасаблівасць не выключае, а мае на ўвазе агульнасць асноўных заканамернасцей.

Рамантычнай паэмы ў яе класічным выглядзе ў нас не было. «Курган» і «Бандароўна» Купалы, «Страцімлебедзь» Багдановіча — выдатныя ўзоры фальклорнарамантычнай паэмы, але рамантызм гэтых паэм зусім адметны. Мы ведаем, што «Яўгені Анегін» А. С. Пушкіна рэзка супрацьстаяў рамантычным паэмам свайго часу. Ну, а ці супрацьстаяла «Новая зямля» купалаўскаму «Кургану», «Бандароўне»? Відавочна, што не супрацьстаяла і не супрацьстаіць. У свядомасці сучаснікаў і ў нашым уяўленні ўсё гэта творы аднаго рада. Рознымі стылёвымі сродкамі, адлюстроўваючы розныя сферы жыцця, Купала і Колас адстайваюць у асноўным адны і тыя ж ідэйна-творчыя прынцыпы. (Гаворым — «у асноўным», бо дапісвалася «Новая зямля» у паслякастрычніцкі час, і гэта не магло не адбіцца на яе ідэйна-творчай канцэпцыі.)

Рамантыка Купалы, як адзначалася вышэй, не супрацьстаяла рэалізму, яна з'яўлялася арганічным элементам яго, самім пафасам купалаўскага рэалізма.

Адрозненне ж стылёвае паміж паэмамі Я. Купалы і «Новай зямлёй» Я. Коласа было вельмі значным.

Я. Купала ў паэмах «Курган» і «Бандароўна», адлюстроўваючы сацыяльную рэчаіснасць, малюе духоўныя і маральныя якасці і рысы народа ў рамантызаванафальклорным праламленні. У «Новай зямлі» тыя ж якасці і рысы народныя праламляюцца праз рэальны, штодзённы побыт народа — не праз этнаграфічны, не праз фальклорна-рамантычны, а іменна праз штодзённы побыт. У «Новай зямлі» паэзіяй стала сама проза народнага жыцця.

Сацыяльны змест «Новай зямлі» далёка не вычэрпваецца сюжэтнай лініяй сацыяльных пошукаў і блуканняў Міхала і Антося. Сама паэтызацыя побыту беларускага працаўніка ў «Новай зямлі» носіць выразны сацыяльны характар. «Новая зямля» стваралася ў гістарычны перыяд, калі паэтызацыя штодзённага жыцця беларуса-працаўніка павінна была заключаць у сабе дадатковы сэнс і змест: у рэвалюцыйнай барацьбе беларус сцвердзіў свае права чалавекам звацца, беларускі паэт упершыню браў на сябе

[1] В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. III, 1948, стар. 504.

мастацкую задачу шырока паказаць народ ва ўсёй канкрэтнасці яго матэрыяльнага, сацыяльнага, духоўнага жыцця, той народ, у самым існаванні якога калісьці сумняваліся.

Цікава адзначыць такую з'яву.

У паслякастрычніцкі час жанр паэмы развіваецца вельмі інтэнсіўна. У самым стылі такіх паэм, як «Босыя на вогнішчы», «Праз горы і стэп», «У тыя дні», выразна выявіўся рэвалюцыйны напор, рамантыка і героіка эпохі. Але калі шукаць нацыянальныя літаратурныя вытокі і пых твораў, то гэта перш за ўсё паэмы Купалы. «Новая зямля» аказала на паслярэвалюцыйную паэму 20-х — 30-х гадоў параўнаўча нязначны ўплыў, затое велізарным было яе ўздзеянне на прозу, на раман. Вось яшчэ адна падстава разглядаць «Новую зямлю» як «раман у вершах», з яе пачынаць гісторыю беларускага рамана.

* * *

Па ўсёй беларускай літаратуры першай чвэрці 20-га стагоддзя знойдзецца не многа твораў настолькі ж паэтычных, як «Новая зямля». Аднак паэтычнасць гэтай паэмы, як ужо адзначалася,— не тое, што паэтычнасць «Кургана» і «Бандароўны» Я. Купалы ці «Страцім-лебедзя» М. Багдановіча — твораў, цудоўных па чалавечнасці і сіле рамантычнага пафасу.

У «Новай зямлі» паэзіяй стала, уласна кажучы, сама проза жыцця, проза штодзённага сялянскага працоўнага быту. Размова тут ідзе не аб тым, што лепш і што горш, а толькі аб тым, якое месца ў развіцці пэўнага жанра займае той ці іншы твор. Размова ідзе аб жанравых адзнаках «Новай зямлі».

Іменна таму, што «Новая зямля» з'явілася найбольш смелай і паслядоўнай паэтызацыяй самога быту чалавека працы, паэма гэтая, застаючыся творам да канца паэтычным, разам з тым стала этапам у развіцці беларускага рамана, надоўга вызначыла асноўны напрамак яго развіцця.

Трэба, аднак, агаварыцца, што «Новая зямля» не была ў гэтым сэнсе чымсьці нечаканым ці выпадковым у беларускай літаратуры. Уласна кажучы, беларускі «раман у вершах» з'явіўся творчым падагульненнем (найбольш выдатным і манументальным) усяго вопыту беларускага паэтычнага эпасу, пачынаючы ад «Тараса на Парнасе».

Беларускія паэты 19 і пачатку 20 стагоддзяў (у іх ліку і сам Я. Колас) узнялі беларускую літаратуру на такую вышыню творчай культуры, што стала магчымым з'яўленне твора, які па праву лічыцца шэдэўрам беларускай літаратуры, здабыткам сусветнай культуры.

На гэтую вышыню Я. Колас падняўся, абапіраючыся на паэтычную культуру іншых народаў. На аўтара «Новай зямлі» адчувальна ўплываў Міцкевіч («Пан Тадэуш») і асабліва аўтар «Яўгенія Анегіна».

Але перш за ўсё нацыянальны шэдэўр вырастаў на народнай глебе, на глебе народнага жыцця, народных уяўленняў аб рэчаіснасці. «Новая зямля» ўзнікла як завяршэнне пэўнага этапа ў станаўленні беларускай літаратуры і як выдатны пачатак новага, савецкага перыяду яе развіцця.

Вялікі шлях росту павінна была прайсці наша літаратура, многія якасці павінна была яна набыць, перш чым мог з'явіцца такі твор, як «Новая зямля».

Якія ж новыя якасці замацаваліся ў беларускай літаратуры разам з «Новай зямлёй»?

Як вядома, на шляху развіцця беларускай літаратуры на працягу многіх стагоддзяў стаялі найцяжэйшыя сацыяльныя перашкоды. Паколькі на беларускай мове размаўляла пераважна сялянская маса, усякія спробы пісаць на гэтай «мужыцкай» мове, ствараць на ёй літаратуру расцэньваліся сацыяльнымі вярхамі як імкненне «мужыка», «хама», «хлопа» выйсці з бяспраўнага, прыгнечанага становішча. А гэтага стараліся не дапусціць не толькі польскія магнаты ці царскія чыноўнікі, але і сацыяльныя вярхі беларускага народа, якія даўно здрадзілі нацыянальнай культуры. Праўда, пазней, калі нацыянальная буржуазія ўзмацнела, калі больш моцнай стала яе канкурэнцыя з рускай буржуазіяй, яна пачала «цікавіцца» справай «беларускага адраджэння», беларускай літаратурай і яе будучыняй.

Буржуазія імкнецца надаць беларускай літаратуры нацыяналістычны кірунак.

Аднак на гэтай глебе, на глебе буржуазнага нацыяналізме, не вырасла ні аднаго колькі-небудзь значнага таленту. Найбольш моцным і плённым быў і заставаўся і ў 19 і ў пачатку 20 стагоддзя той напрамак беларускай літаратуры, які выяўляў інтарэсы працоўнай масы беларускага народа. Усе найбольш значныя творы беларускай літаратуры 19 і пачатку 20 стагоддзяў — гэта творы аб «мужыку», аб яго цёмнай долі і светлых марах.

Зразумела, што сацыяльны пафас твораў Купалы і Коласа, якія пісалі ў эпоху наспявання пралетарскай рэвалюцыі ў Расіі, не мог не быць больш моцным і высокім, чым у іх папярэднікаў. Дэмакратычная і рэвалюцыйна-дэмакратычная літаратура пачатку 20 стагоддзя была больш сталай і ў мастацкіх адносінах. Іменна ў гэты перыяд беларуская літаратура ўсё больш рашуча вызваляецца ад рысаў этнаграфізма і правінцыялізма. Літаратура набывае ўсё больш выразныя якасці мастацкай сталасці. Працэс гэты

становіцца асабліва інтэнсіўным у паслякастрычніцкі час. Але пачаўся ён яшчэ ў тыя гады, калі былі напісаны драма «Раскіданае гняздо», камедыя «Паўлінка» і выдатныя паэмы Я. Купалы, цудоўныя вершы Багдановіча, першыя апавяданні Коласа і Бядулі, у час, калі былі створаны першыя раздзелы «Новей зямлі».

Рысы, якасці мастацкай сталасці беларуская літаратура ў пачатку 20 стагоддзя набывае па многіх лініях. Разгледзім некаторыя з гэтых «ліній», а іменна: узровень развіцця літаратурнай мовы, эстэтызацыя быту ў літаратуры, паказ чалавека (псіхалагізацыя і індывідуалізацыя).

У адным з сваіх артыкулаў В. Г. Бялінскі пісаў, маючы на ўвазе ўкраінскую мову:

«І якая розніца ў гэтым выпадку паміж маларасійскай гаворкай і рускай мовай! Рускі раманіст можа вывесці ў сваім рамане людзей усіх саслоўяў і кожнага прымусіць гаварыць сваёй мовай: адукаванага чалавека — мовай адукаваных людзей, купца — па-купецку, салдата — па-салдацку, мужыка — па-мужыцку. А маларасійская гаворка адна і тая ж для ўсіх саслоўяў — сялянская...» І далей: «Праставатасць сялянскай мовы абмяжоўвае ўкраінскую паэзію сферай «мужыцкага жыцця»[1].

Безумоўна, у такім поглядзе на ўкраінскую мову, у такой ацэнцы яе магчымасцей ёсць пэўная аднабаковасць, што тлумачыцца часам, у які жыў В. Г. Бялінскі. Аднак цяжка спрачацца са сцверджаннем крытыка, што пакуль літаратурная мова не стане па-сапраўднаму шматграннай у стылістычных адносінах, пакуль у ёй пануе стыхія бытавой мовы і нераспрацаваны разнастайныя кніжныя стылі, пісьменніку цяжка, а часам і немагчыма, даць дакладны моўны і псіхалагічны партрэт прадстаўнікоў «не-сялянскіх» саслоўяў.

Як вядома, беларуская мова ў літаратуры 19 стагоддзя гучала перш за ўсё як мова «мужыка» — цёмнага, забітага, асмеянага, які тым не менш не жадаў адмовіцца ад такой жа асмеянай, «хамскай», «хлопскай» мовы. На мове гэтай не друкаваліся кнігі, не выдаваліся газеты, не вяліся канцылярскія справы. Сфера ўжывання яе — выключна бытавая.

Вялікую па свайму часу смеласць праявілі аўтары паэм «Тарас на Парнасе» і «Энеіда навыварат», узвёўшы на літаратурны Парнас беларускага мужыка, зрабіўшы «хамскую» мову гэтага мужыка мовай багоў, мовай паэзіі. Неабходна мець на ўвазе, што многім сучаснікам паэмы гэтыя здаваліся толькі цікавым літаратурным казусам: мужыцкі дыялект і раптам у якасці паэтычнай мовы! І, нават завучваючы на памяці гэтыя таленавітыя творы (а

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, 1903, т. VI, стар. 201.

такіх, што ведалі гэтыя паэмы, было нямала сярод інтэлігенцыі), многія ўсё ж лічылі, што «мужыцкая» мова, на якой так цікава размаўляюць багі і антычныя героі, толькі і падыходзіць для такіх вось «пародый» на літаратуру і на літаратурную мову. Аб тым, што магчыма «сур'ёзная», а тым больш вялікая літаратура на гэтай мове, Дагадваліся вельмі не многія. Што датычыцца абывацельскага асяроддзя, дык яно проста адмаўлялася ўсур'ёз прымаць і мову беларускага селяніна, і тыя рэдкія творы на гэтай мове, якія хадзілі па руках.

Беларуская мова заставалася ў асноўным мовай сялянскай масы, таму і ў літаратуры мова гэтая гучала як «мужыцкая»: стылістычна яна была замацавана за вобразам мужыка. Вядома, што ў школьных драмах 17-18 стагоддзяў мужыка і іншых «нізкіх» персанажаў пазнавалі на сцэне па беларускай мове. «Высакародныя» і «адукаваныя» героі размаўлялі на «панскай» мове. У 19 стагоддзі стылёвыя функцыі, магчымасці беларускай мовы ў літаратуры значна пашырыліся: у ДунінаМарцінкевіча чыноўнік, «паніч» і нават «пані» часам размаўляюць на беларускай мове, хоць часцей на польскай.

Неабходны былі вялікія і глыбокія сацыяльныя змены ў грамадскім жыцці, ва ўсім складзе думак і пачуццяў людзей, каб беларуская, «мужыцкая» мова ўспрыймалася ў літаратуры не як мова пэўнай сацыяльнай групы людзей, а як мова цэлага народа, мова сапраўды літаратурная. Перш чым маглі з'явіцца творы з вялікай разнастайнасцю сацыяльных тыпаў і характараў (а без гэтага раман немагчымы), трэба было прарабіць велізарную працу па стылістычнаму ўзбагачэнню, літаратурнай апрацоўцы мовы.

Многа павінны былі папрацаваць энтузіясты роднай мовы, каб беларуская літаратурная мова стала дастаткова багатай для стылёвай характарыстыкі не толькі мужыка, але і інтэлігента, салдата, чыноўніка і г. д. Але самае важнае заключалася ў тым, каб працоўная маса беларускіх гарадоў і вёсак сапраўды пачала адчуваць сябе народам: толькі ў гэтым выпадку і беларуская мова магла загучаць як мова цэлага народа, а не толькі «мужыцкая». А гэта прыйшло не само па сабе і не дзякуючы дзейнасці асобных прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі, гэта прыйшло разам з рэвалюцыйным уздымам.

Мы ведаем, што Я. Купала і Я. Колас таксама адчулі сябе беларускімі паэтамі толькі пад уздзеяннем агульнага ўздыму народнай і нацыянальнай самасвядомасці. Я. Купала ўспамінаў:

«Яшчэ да рэвалюцыі 1905 года мне трапіліся кніжкі вершаў Марцінкевіча і Багушэвіча, і, наколькі памятаю, я імі надзвычайна захапіўся, не бессвядома, таму што ўжо ў гэты час я адчуваў сацыяльную і нацыянальную несправядлівасць да беларускага

працоўнага люду... Я ўсведамляў, што кніжкі на беларускай мове не горш за іншыя, таму што ў іх гаварылася пра гора блізкіх мне людзей, з якімі я разам фізічна працаваў.

Гэта канчаткова вырашыла, што я беларус і што адзінае маё прызванне — служыць свайму народу ўсімі сіламі сваёй душы і сэрца»[1]

Купала і Колас пачалі з таго, на чым спынілася беларуская літаратура 19 стагоддзя,— са сцверджання права мужыка «чалавекам звацца», з барацьбы за яго права мець літаратуру на роднай мове. Цікава бачыць, як разам з тым паступова пашыраецца і ўзбагачаецца аспект паказу селяніна і наогул чалавека ў творах Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, З. Бядулі, Цёткі. Духоўны свет селяніна ў «Новай зямлі» намнога багацей за духоўны свет селяніна ў Дуніна-Марцінкевіча і Багушэвіча.

Для таго каб апавядаць пра селяніна, матэрыяльна і духоўна абрабаванага панамі і падпанкамі, Ф. Багушэвічу дастаткова было той малараспрацаванай, чыста бытавой мовы, якой гэты паэт карыстаўся. Праз такую мову асабліва каларытна можна было «знутры» абмалёўваць светаўспрыйманне цёмнага, забітага, але па-свойму вельмі дасціпнага мужыка, дакладней — «непрыняцце» гэтым мужыком свету, у якім столькі непатрэбнага і не зразумелага яму. Каб паказаць багацце духоўнага жыцця селяніна (а іменна гэтым вызначаецца змест і пафас «Новай зямлі»), патрэбна была мова больш багатая, больш рознастылёвая, больш літаратурна апрацаваная.

Той, хто ў «Энеідзе навыварат» высмейваў «высокія формы» класіцызма, не толькі не меў патрэбы ў мове літаратурна апрацаванай, а, наадварот, шукаў слоў, выразаў, паняццяў як мага больш «нізкіх», «грубых», далёкіх ад якой-небудзь культурнай і літаратурнай традыцыі. Адчуваецца, што ў паэме спецыяльна падбіраюцца самыя што ні ёсць правінцыялізмы і дыялектызмы. Гэта толькі ўзмацняе сатырычны і парадыйны эфект апавядання пра традыцыйных антычных герояў.

Тую мастацкую задачу, якую ставіў М. Багдановіч у сваіх вершах на антычныя матывы, мовай «Энеіды навыварат» вырашыць нельга было. Тут патрабавалася мова, багатая не толькі чыста бытавымі, але і кніжнымі асацыяцыямі і адценнямі.

На аснове жывой беларускай народнай мовы, на аснове той літаратурнай мовы, што пакінулі ім папярэднікі, Купала і Колас разам з іншымі пісьменнікамі пачатку 20 стагоддзя распрацоўваюць літаратурную мову, якая давала магчымасць маляваць чалавека ва ўсёй складанасці яго духоўнага жыцця, паказваць быт

---

[1] Я. Купала. З аўтабіяграфічных матэрыялаў. Полымя № 6, 1946, стар. 126.

яго ва ўсім багацці жыццёвых фарбаў і адценняў. Сам час, эпоха (асабліва паслярэвалюцыйная) садзейнічалі інтэнсіўнаму ўзбагачэнню беларускай літаратурнай мовы не толькі бытавымі, але і кніжнымі стылямі. У той час, калі ствараліся апошнія раздзелы «Новай зямлі» (а пасля Кастрычніка напісана большая частка паэмы), беларуская мова стала мовай навукі, газет, радыё, справаводства. Гэта надзвычай пашырала яе стылёвыя магчымасці. Іменна гэтай, багатай стылёвымі адценнямі мовай і напісана «Новая зямля». Другой мовай Я. Колас і не мог бы стварыць такіх карцін народнага жыцця, цудоўных малюнкаў быту і духоўнага свету чалавека працы.

У чым жа аўтар «Новай зямлі» пайшоў далей за пісьменнікаў 19 стагоддзя ў сэнсе мастацкай характарыстыкі быту, паказу чалавека і яго псіхалогіі?

Мы ведаем, што некаторыя пісьменнікі 19 стагоддзя, такія як Ян Чачот, Баршчэўскі, былі не столькі мастакамі, колькі этнографамі. Іх цікавіў перш за ўсё этнаграфічны, а не сацыяльны і штодзённы быт беларусаселяніна.

Этнаграфізм вельмі адчуваецца яшчэ і ў стылі вершаваных рэчаў Дуніна-Марцінкевіча. Вядома, не этнаграфічная, а іменна сацыяльная цікавасць да беларускага селяніна з'яўлялася асновай творчасці гэтага першага беларускага пісьменніка-прафесіянала. За этнаграфізмам твораў Дуніна-Марцінкевіча, за аўтарскім рамантычным захапленнем старажытнымі легендамі і абрадамі, святочным бытам беларуса заўсёды адчуваецца жаданне дапамагчы прыгоннаму селяніну, неяк упрыгожыць і аблегчыць яго жыццё.

Паэт імкнецца даць абрабаванаму народу нейкую духоўную страву, вярнуць яму яго ж фальклор у літаратурна апрацаваным выглядзе.

Трэба мець на ўвазе і другое.

Многія паэтычныя творы Дуніна-Марцінкевіча звернуты не столькі да селяніна, колькі да пана, да аўдыторыі «адукаванай».

Паэт імкнуўся абудзіць цікавасць і спачуванне да прыгоннага селяніна ў тых, хто, на думку яго, мог зрабіць лёс селяніна не такім цяжкім. Вось для гэтага і патрэбен яму этнаграфічны каларыт.

На першы погляд — гэта не зусім лагічна. Паэт хоча выклікаць у эксплуататараў спачуванне да «мужыка», але замест таго каб маляваць пакуты і няшчасці яго, ён распісвае святочны быт сялян, якія толькі тым і заняты, што слухаюць «баечніка» Ананія, танцуюць, спяваюць і г. д.

Але, мабыць, паэт ведаў тых, да каго ён звяртаўся. Расказаць панам і падпанкам пра тое, які мужык цёмны, забіты, няшчасны, значыла толькі пацвердзіць іх перакананне, што лепшай долі мужык і не заслугоўвае.

Такая ўжо логіка эксплуататтараў.

Не задумваючыся над тым, чаму прыгонныя рабы цёмныя і неадукаваныя, панства «здзіўлялася»: якія могуць быць патрэбы ў істоты, якая ледзь нагадвае чалавека? Дунін-Марцінкевіч і. стараўся паказаць гэтаму «панству», што мужык не такі грубы, дзікі, якім лічаць яго, што і жыццё і быт яго па-свойму яркія, маюць сваю паэзію.

Каб сцвердзіць такі погляд на селяніна, не было патрэбы ў паказе рэальнага, штодзённага побыту яго. Дастаткова было перадаць этнаграфічныя рысы гэтага быту.

«Логіку эксплуататтараў», іх погляд на мужыка добра ведаў паэт-дэмакрат Ф. Багушэвіч.

З болем за мужыка і нянавісцю да паноў і іх «панскай логікі» Ф. Багушэвіч піша свой верш «Дурны мужык, як варона».

Весь свет кажа, б’ець у звона:
«Дурны мужык, як варона!»
Гэта такі справядліва:
Ен дурнейшы ад вароны,
І не дзіва — было б дзіва,
Каб мужык ды быў вучоны.
Дык крычыце ж, біце ў звона:
Дурны мужык, як варона!
Да навукі ён не браўся,
Закасіўся, заараўся;
Дурнем умрэ, як радзіўся.
Сам сабой дурным зрабіўся.
Ведама, мужык-хамула —
Ад навукі адвярнула!
Дык крычыце ж, біце ў звона:
Дурны мужык, як варона!

У адрозненне ад Дуніна-Марцінкевіча дэмакрат Ф. Багушэвіч не «ўпрыгожвае» мужыка, каб «вывесці яго на людзі», не стараецца расфарбаваць яго быт, зрабіць мову яго больш «ласкавай», «мяккай». Наадварот, ён свядома «агрубляе» і мужыка і мову яго. У вершах «У судзе», «Быў у чыстцы» і т. п., звяртаючыся да «адукаванай» аўдыторыі, Ф. Багушэвіч як бы гаворыць: вось мужык, якім вы яго ўяўляеце сабе (цёмны, дзікі, неадукаваны), вось мова яго, якой яна вам здаецца (грубая, каравая), але наколькі гэты праставаты мужык дасціпнейшы і больш чалавечны за панкоў, што ведаць яго не хочуць, і як добра мова гэтага цёмнага мужыка агаляе пачварнасць і непатрэбнасць панскага ладу жыцця!

Прадаўжаючы традыцыю «Тараса на Парнасе», Ф. Багушэвіч стварае каларытны тып праставатага ў паводзінах, але па-свойму дасціпнага селяніна, які дае спаю прасцяцкую на першы погляд, а

калі ўдумацца,— знішчальную ацэнку жыццю і звычкам «адукаванага панства». Мужык Багушэвіча — яркая індывідуальнасць. Аднак гэта збіральная індывідуальнасць. Гэта не Антось, Янка ці Міхал — гэта збіральны вобраз праставатага, наіўнага і па-свойму мудрага беларускага мужыка, якім зрабілі яго ўмовы жыцця.

З твора ў твор у Багушэвіча пераходзіць па сутнасці адзін і той жа псіхалагічны тып беларускага селяніна.

У кожным новым творы яго — тая ж збіральная, вельмі каларытная індывідуальнасць цёмнага, праставатага, але назіральнага і дасціпнага селяніна. Ад імя такога селяніна часцей за ўсё і вядзецца апавяданне ў творах Ф. Багушэвіча.

Гэты псіхалагічны тып селяніна не абышлі і пісьменнікі пачатку 20 стагоддзя, бо самі ўмовы жыцця стваралі яго і ў часы Купалы і Коласа. Пад пяром Якуба Коласа тып гэты атрымаў пасапраўднаму майстэрскую завершаную характарыстыку. Мы маем на ўвазе раздзелы «Новай зямлі»: «Па дарозе ў Вільню», «Дзядзька ў Вільні», «На Замкавай гары».

Малюючы Антосева «хаджэнне» ў Вільню, Якуб Колас вяртаецца непасрэдна да вопыту і псіхалагічных фарбаў пісьменнікаў 19 стагоддзя. За межамі свайго паселішча дзядзька Антось з вельмі дасціпнага і здольнага на ўсе рукі звычайнага селяніна раптам вырастае ў фігуру фальклорна-збіральную, нават эпічную. Гэта ўжо як бы не дзядзька Антось — увішны, спрытны, з мяккай дзіцячай усмешкай, жывымі разумнымі вочкамі чалавек, а нейкая збіральная фігура беларускага мужыка, што раптам вырасла на гарадскім бруку сярод варожага лагера, сярод чысценькіх і тлустых панкоў і падпанкаў.

Ужо на вакзале дзядзька пачынае «вайну»:

Плячук тут дзядзька прымарудзіў,
Крутнуўся моцна навакола,
Чуць з ног не збіўшы балагола,
Ды наступіў на бот падпанку,
Зато між цел прабіў палянку
Ён гэтым моцным паваротам,
У цвёрды грунт упёршысь ботам.

Дзядзька рашуча, хоць і не без страху ў душы, уламваецца туды, дзе пра яго, «сярмягу», ні чуць, ні ведаць не жадаюць. Праўда, на кожную новую, нязвыклую для яго рэч дзядзька Антось налятае знянацку і на хвіліну губляецца, як разгубіўся ён, калі наляцеў, «узбіўся» на слуп, якіх тут для нечага «нарабілі». Праўда і тое, што «забіты дух яго вякамі ўжо чуе страх перад панамі». Але калі дзядзька і губляецца, то ненадоўга. У яго ёсць сялянская настойлівасць. Не звяртае на яго ўвагі патрэбны чыноўнік? Няхай сабе. Дзядзька можа і пачакаць.

Стаіць наш дзядзька, не адходзіць.
«Ну што ж? няхай пяром паводзіць.
Не на дажджы я, часу маю,
Не пан я, трохі пачакаю»,

І дзядзька перамог.

Чыноўнік лыпнуў зноў вачыма,
Як бы на цёшчу ці айчыма,
Зноў у паперы ён уткнуўся,
А дзядзька наш не зварухнуўся.
Злаваць чыноўнік пачынае,
Што дзядзька вытрыманасць мае.
Чыноўнік злосны не стрымаўся:
— Табе чаго тут? — запытаўся...

Смешная фігура дзядзькі Антося паступова вырастае ў гэтых апісаннях у фігуру сапраўднага гаспадара жыцця. Бо ўсе гэтыя надзьмутыя панкі — толькі «порхаўкі», што лезуць з зямлі пасля дажджу. Чалавек працы — вось хто стварае ўсё каштоўнае ў жыцці. Праўда, чалавек працы яшчэ ў загоне, з ім не хоча лічыцца нават пісарчук. Але дзядзька і тут можа «трохі пачакаць». Не можа быць, каб не прыйшлі іншыя часы...

Ф. Багушэвіч, ды і амаль уся беларуская літаратура 19 стагоддзя, сказалі не больш пра беларускага селяніна, яго аблічча, псіхалогію, чым Якуб Колас у тых раздзелах «Новай зямлі», дзе ён апавядае пра падарожжа дзядзькі ў Вільню. У гэтых раздзелах Колас, уласна кажучы, даў мастацкае завяршэнне псіхалагічнага тыпу беларускага селяніна, так грунтоўна распрацаванага папярэднікамі Якуба Коласа.

Але тут і паўстае пытанне: што новае ўнесла беларуская літаратура пачатку 20 стагоддзя і ў прыватнасці аўтар «Новай зямлі» ў паказ чалавечага характару? Перш за ўсё прыходзіцца гаварыць аб разнастайнасці характараў, створаных Купалам і Коласам. Калі для твораў Ф. Багушэвіча быў уласцівы па сутнасці адзін збіральны псіхалагічны тып селяніна, то ў адной паэме «Новая зямля» мы знаходзім некалькі ярка індывідуалізаваных тыпаў. Гарачы, нястрыманы рабацяга Міхал вельмі адрозніваецца ад Антося — чалавека мяккага, вельмі непасрэднага, не без дзівацтваў. А якая разнастайнасць у паэме тыпаў другарадных: добры чалавек і не вельмі добры гаспадар Хадыка з яго прыслоўем «ядзяць іх мухі з камарамі», ганарысты сабака і даносчык Абрыцкі, якога так правучыў дугой дубаваты Пшавара, і др.

У літаратуру прыходзіць сапраўдная індывідуалізацыя і псіхалагізацыя.

Дзякуючы таму, што ў працэсе ўзбагачэння і нармалізацыі беларуская мова перастала быць стылістычнай адзнакай мужыка, і

толькі мужыка, паяўляецца магчымасць даваць паўнакроўныя псіхалагічныя тыпы прадстаўнікоў не толькі сялянства. Такая мова дазваляе і псіхалогію селяніна раскрываць з большай глыбінёй і больш featuresразнабакова.

У «Новай зямлі» быт — штодзённы. Колас, калі гэта патрэбна, шырока выкарыстоўвае народныя абрады, песні і г. д. для характарыстыкі жыцця і духоўнага свету беларускага селяніна. Раздзел «Падгляд пчол» у гэтым сэнсе нагадвае нечым «Вечарніцы» Дуніна-Марцінкевіча. Аднак у Коласа і этнаграфічны матэрыял цалкам падпарадкаваны рэальнай бытавой плыні жыцця, чаго не было ў Дуніна-Марцінкевіча.

У «Новай зямлі» асабліва поўна выявілася мастацкая сталасць, якой беларуская літаратура дасягнула на парозе 20 стагоддзя.

Наш нацыянальны літаратурны шэдэўр «Новая зямля» ўзнік, такім чынам, на самым пераломе, калі літаратура беларуская пераадольвала недахопы мастацкай маладосці, калі літаратурная беларуская мова станавілася многастылёвай, калі ў літаратуру прыходзіў штодзённы быт чалавека, прыходзіла сапраўдная псіхалагізацыя і індывідуалізацыя.

У дакастрычніцкі час шлях беларускай літаратуры да творчай сталасці праходзіў у нялёгкіх умовах. Беларуская літаратура ўвесь час павінна была сцвярджаць сваё права на існаванне, гістарычнае права беларускага народа тварыць культуру на роднай мове. Нельга зразумець ідэйнага зместу ні аднаго дакастрычніцкага твора беларускай літаратуры, калі не ўлічваць, у якой атмасферы здзекаў, насмешак, недавер’я да іх справы прыходзілася тварыць Дуніну-Марцінкевічу, Ф. Багушэвічу, Я. Купалу, Я. Коласу, М. Багдановічу, З. Бядулі.

І таму, аб чым бы канкрэтна ні пісалі гэтыя мастакі, амаль у кожным творы іх заключаецца захаваная ці адкрытая палеміка з тымі, хто не хацеў прызнаваць ні народа беларускага, ні мовы яго, ні літаратуры. Здавалася б, вельмі далёкі ад гэтай палемікі М. Багдановіч у сваіх творах на антычныя матывы ці ў творах аб каханні («Зорка Венера»). А між тым у вершах гэтых усё палемічна, уключаючы і самую форму. Уводзячы ў беларускую літаратуру традыцыйную форму санета, трыялета, рандо, М. Багдановіч як бы гаварыў гэтым: вось як натуральна і проста можна пісаць на мове беларускага мужыка аб самых высокіх пачуццях і ў самых класічных формах.

У свой час, калі адзін з рэакцыйных літаратараў заявіў у рускім часопісе аб тым, што беларускі народ мала здатны да культурнага развіцця, у абарону беларускага парода выступіў Дабралюбаў — прадстаўнік прагрэсіўнай, рэвалюцыйнай Расіі.

Дабралюбаў пры гэтым раіў розным «тэарэтыкам» пачакаць, пакуль пра свой народ скажуць самі беларусы.

Аб сваёй здольнасці да гістарычнага прагрэсу працоўны беларускі народ не раз заяўляў, падымаючы паўстанні супраць рэакцыянераў — магнатаў і самаўладства. Сваю «здатнасць» да гістарычнага прагрэсу беларускі рабочы клас і сялянства паказалі і ў рэвалюцыі 1905 года, якую ўзначаліў рускі пралетарыят. Іменна гэтая рэвалюцыйная бура і абудзіла да творчасці цэлую плеяду беларускіх пісьменнікаў, у іх ліку — Купалу і Коласа. Як бы пры святле маланкі ўбачылі яны народнае жыццё, чорную долю працоўнага чалавека, сілу народнага гора і сілу нянавісці народнай. І яны, Купала і Колас, зрабіліся песнярамі і гэтага гора і гэтай сілы.

Янка Купала і Якуб Колас з найбольшай паўнатой паказалі свету, хто такі працоўны беларус, куды ідзе ён, што нясе «на сваіх плячах», чаго ён хоча. Паэма-раман Якуба Коласа «Новая зямля» з'явілася найбольш энцыклапедычным мастацкім творам, у якім паэт імкнуўся паказаць свету працоўнага беларуса ва ўсіх сферах яго сацыяльнага, матэрыяльнага і духоўнага жыцця. Сацыяльныя імкненні дарэвалюцыйнага беларускага сялянства і тут жа — паэзія земляробчай працы, зацятая нянавісць працоўнага беларуса да пана і побач — сямейны быт, паэзія дзяцінства, беларускай прыроды і г. д.— такі шырачэзны дыяпазон ахопу жыцця ў «Новай зямлі». Твор гэты ва ўсёй нашай літаратуры вылучаецца іменна шырынёй ахопу і паказу народнага жыцця. Гэта, аднак, не робіць «Новай зямлі» зборам жанравых карцін: «Новая зямля» — сюжэтна стройны, з вельмі канкрэтнай мастацкай ідэяй твор.

Мы падкрэсліваем іменна шырыню ахопу жыцця ў «Новай зямлі», бо з самага пачатку, як толькі з'явіўся гэты твор, крытыка наша не згаджалася прымаць «Новую зямлю» ва ўсім багацці яе зместу, і доўгі час спрабавала ўціснуць твор у вельмі куцую вульгарызатарскую схему. А паколькі ні ў якую схему твор гэты не ўкладваўся (як не ўкладваецца ў схему і само жыццё), з'явіліся глыбокадумныя разважанні аб тым, што Якуб Колас у «Новай зямлі» ідэалізуе хутар, дробнаўласніцкія інстынкты і т. п. Безумоўная заслуга нашага літаратуразнаўства апошніх год у тым, што яно рашуча адкінула гэтыя бяздоказныя і не вельмі разумныя тэарэтызаванні ідэйна і эстэтычна глухіх людзей, якія не здольны былі разгледзець, што перад імі твор, да якога трэба падыходзіць з меркай непараўнальна большай, чым была ў іх пад рукамі.

Але ці бачым мы ўсё багацце ідэйнага і мастацкага зместу «Новай зямлі» і сёння? Ці не звузіўся і наш погляд у вельмі патрэбнай барацьбе з вульгарызатарскім разуменнем коласаўскага твора: барацьба з адной крайнасцю і аднабаковасцю вельмі часта

выклікае да жыцця супрацьлеглую крайнасць і таксама аднабаковасць.

Ідэйны змест і пафас «Новай зямлі» звычайна вызначаецца так: «Смерцю галоўнага героя паэмы Колас развенчвае дробнабуржуазныя ілюзіі сялянства, паказвае іх поўны крах». Але чамусьці лічыцца, што «развянчаць» дробнабуржуазныя ілюзіі сялянства паэт можа, толькі паказаўшы, што жыццё «перавыхавала» самога Міхала. І хоць у паэме няма паказу псіхалагічнага працэсу, які прывёў героя да адмаўлення ад мэты ўсяго жыцця — ад набыцця зямлі, а ёсць толькі трагічная нечаканасць — хвароба і смерць Міхала, тым не менш у большасці артыкулаў пра «Новую зямлю» можна прачытаць тое ж, што напісана і ў каментарыях да сямітоннага збору твораў Якуба Коласа, а іменна: «Толькі перад смерцю Міхал пераконваецца ў тым, што шлях яго быў памылковы, што здабыць зямлю і волю можна, толькі перабудаваўшы жыццё нанова». Вывад гэты ніяк не вынікае з усяго сюжэта паэмы, ён асноўваецца выключна на адной фразе (прытым даволі алегарычнай), якая вырвалася ў героя перад смерцю:

Бог не судзіў мне бачыць волі
І кідаць зерні ў свае ролі...
Зямля... зямля... туды, туды, брат,
Будуй яе... ты дай ёй выгляд...
На новы лад, каб жыць **нанова**...
(падкрэслена мною — **А. А.**)

Нельга, ігнаруючы ўвесь ідэйна-эмацыянальны і псіхалагічны змест твора, хапацца за прадсмяротную фразу героя і будаваць на ёй «тэарэтычны» вывад аб тым, што герой «усвядоміў» і г. д. Бо, калі гаварыць нават аб гэтай фразе, то і ў ёй чуецца, што Міхал застаўся верным мэце ўсяго жыцця свайго: «бачыць волю і кідаць зерні ў свае ролі».

«Зямля... зямля... туды, туды, брат»,— і такім завяшчальным стогнам памірае Міхал — быццам марскі падарожнік, якому і перад канцом мроіцца жаданае — «зямля!», але які з болем усведамляе, што не ўбачыць яму ўжо берага, не ступаць па зямлі.

Ці паказвае паэт, што герой выбірае няправільны, фальшывы шлях свайго вызвалення? Безумоўна, паказвае. У гэтым, пісаў Якуб Колас у прадмове да «Новай зямлі» выдання 1934 г., «вялікі і сапраўдны трагізм» героя, бо «ўласны кавалак зямлі, свая гаспадарка, да якой з усёй палкасцю свайго сэрца імкнецца Міхал і якой бачыць ён сваё вызваленне, не могуць даць яму гэтай волі, гэтага вызвалення». Асаблівы трагізм сітуацыі іменна ў тым, што выключную палкасць свайго сэрца, вялізную сілу жадання ўклад-

вае герой у міражную мэту, і ў тым, што ён так і «згарае», застаючыся мерным сабе, верным сваёй нерэальнай мэце. І няма ніякай патрэбы рабіць нацяжкі, даказваць, што перад самай смерцю героя «азарыла», што ён у гэты момант пераконваецца» і г. д. Памылковасць шляху героя ў Новай зямлі» раскрываецца эмацыянальна, а не псіхалагічна, не праз усведамленне героем «памылковасці свайго шляху» і г. д., а праз трагізм лёсу чалавека, абраўшага гэты памылковы шлях.

Паказваючы трагізм жыццёвага шляху свайго героя, паэт разам з тым з усёй шчырасцю і сілай свайго таленту паэтызуе і мару Міхала аб зямлі, якая пазбавіць яго ад «панскіх пут», і самую зямлю, і працоўнага чалавека, які толькі і можа «прывесці яе да ладу», «даць ёй выгляд». Сказаць аб гэтым крытыка наша ў поўны голас не адважваецца. Яна знаходзіць тут лоўкі ход: аказваецца, зямля для Міхала — «толькі сродак» і ні ў якой ступені не мэта.

А між тым, Якуб Колас не быў бы вялікім рэалістам, калі б, малюючы селяніна канца 19 стагоддзя, ён прымусіў бы яго глядзець на зямлю, выключна як на сродак вызваліцца ад пана, і не паказаў бы, што ўся сістэма поглядаў гэтага селяніна на шчасце, будучыню, на жыццё чалавека, увесь маральны кодэкс яго асноўваюцца на ўяўленні аб зямлі і аб працы на ёй, як аб нечым самым трывалым і галоўным. Зямля для такіх, як Міхал ці Антось,— не толькі «сродак», але і «матухна», «карміцелька», «святая святых» усяго, што ёсць у жыцці.

Хоць і цяжка працаваць на чужой зямлі, якую, магчыма, заўтра прыйдзецца пакінуць «чорту лысаму», і ўсё ж Антось заўсёды ўсю душу ўкладвае ў сваю справу. Ён не працуе, а «імшу правіць».

Вось як праходзіць малацьба:
Ну, хлопцы: зараз дамо жару!
Саб'ем пасадаў яшчэ з пару.—
Снапы ў радочкі палажылі,
Так і дзяды яшчэ вучылі,
Каб каласы ды з каласамі,
А да пярылаў гузырамі.
— Ну, грымнем, хлопцы, каб звінела! —
І пяць цапоў ідуць у дзела.
Не малацьба, а бубнаў хоры!
Здаецца б, цэпам вадзіў хворы!
Бічы кладуцца так рытмічна,
Само гудзенне іх музычна;
Снапы не ўлежаць, скачуць самі
І сыплюць жыта пад бічамі,
А дзядзька рэй вядзе, гукае

І адным крыкам памагае:
— Дай, дай яму, брат! дай з-за вуха!
Гэ-гэх, скачы, баба-псяюха! —
Гудуць снапы ўгары празорца,
Ідзе работа дружна, спорна,
Аж падшыбае іх ахвота,
Бо мае свой захоп работа.

Антось апошнімі словамі лае ранейшага гаспадара зямлі — «гультая» і «абібока», што запусціў зямлю, даў ёй «задзернавець». А на касьбе:

Пахібка знойдзецца якая,
Наш дзядзька першы не ўтрывае,
І на пакошу тыкне пальцам:
Бяда няўмекам і нядбальцам,
Хто шнур зжуе няроўным плехам —
Антось яго ўжо дайме смехам…

Сам жа ён «заложна і цярпліва ў зямлю укладваў свае сілы». І колькі паэзіі бачыць Якуб Колас у гэтай блізкасці чалавека да зямлі, у светаадчуванні чалавека працы:

Калі ўжо сонейка прыгрэла,
Антось на полі кончыў дзела
І выпраг коніка сівога,
Свайго памочніка старога.
Сівак з вялікім здавальненнем
Прайшоўся вольна загуменнем
І, баючыся ашукацца,
Раллю панюхаў, стаў качацца
З такім засосам і ахвотай,
Бакі намуляўшы работай.
Антось глядзеў і пацяшаўся
І ціха сам сабе смяяўся.

Праўда, Антосеў брат Міхал працуе лесніком, а не па зямлі. І ён працаўнік добрасумленны, але не да спадобы яму такі лёс: ва ўсім залежаць ад «пана ляснічага», які, калі захоча, можа аблаяць, прымусіць кідаць абжытае месца і перабірацца на новае, і наогул можа пазбавіць сям’ю Міхала кавалка хлеба. Гэтага не было б, калі б Міхал меў сваю зямлю, сваю гаспадарку. Так думае Міхал, і тым часцей думае аб гэтым, чым больш адчувае пад сабой панскую ўладу.

Міхал ідзе, і думкі ходзяць,
І ў пункт адзін яны прыводзяць:
Каб як зямлі сабе прыдбаць
І службы гэтае не знаць.

І калі з вобразам Антося звязана паэзія земляробчай працы, паэзія працоўнага жыцця, то з вобразам Міхала — зацятая сялянская дума аб тым, каб не ведаць над сабой пана, «панскіх пут». Аднак разрываць гэтыя дзве ідэйна-эмацыянальныя плыні «Новай зямлі» ніяк нельга. Сцвярджаць, што для Міхала зямля — толькі «сродак», і не адчуваць, што і яго мары аб зямлі асветлены паэзіяй земляробчай працы, значыць вельмі збядняць і вобраз Міхала і змест усяго твора.

Дык чаму ж і ў імя якой логікі змест твора ў нас заведама збядняецца?

Атрымалася так, што крытыка наша, услед за тымі, з кім яна сёння не згаджаецца, услед за крытыкай 20-х — пачатку 30-х гг., недастатковую ўвагу звяртае на тое, у якіх канкрэтна-гістарычных умовах стваралася «Новая зямля» і што ў тых умовах азначала паэтызацыя сялянскай мары аб зямлі. Падыходзячы да гэтага пытання без усякага гістарызма, некаторыя крытыкі 20-х — пачатку 30-х гг. з лёгкай рукі Л. Бэндэ ў марах Міхала аб уласнай зямлі бачылі пераклічку з «кулацкімі настроямі», якія перашкаджалі калгаснаму будаўніцтву. Палемізуючы з гэтым прымітыўным поглядам на твор аб дарэвалюцыйным жыцці сялянства, мы часта хапаемся за асобныя радкі з паэмы («на новы лад, каб жыць нанова» і г. д.), замест таго, каб улічваць той канкрэтнагістарычны сэнс, які ўкладваў паэт у твор аб спрадвечным імкненні селяніна да вольнай працы на зямлі.

Паспрабуем удумацца, што на самай справе азначала паэтызацыя сялянскіх мар аб зямлі ў тыя часы, калі паэма пісалася.

Якуб Колас пачаў пісаць «Новую зямлю» ў 1910 г., скончыў у 1923 г. Твор гэты народжаны эпохай сацыяльнай рэвалюцыі, на сцягу якой было: «фабрыкі — рабочым, зямлю — сялянам, мір — народам». І ніяк нельга ацэньваць ідэйнай задумы «Новай зямлі» з пункту гледжання пазнейшых задач рэвалюцыі — калектывізацыі і г. д., а іменна так падыходзіла ў свой час крытыка да гэтага твора.

Першыя радкі «Новай зямлі», першыя малюнкі яе створаны Якубам Коласам у мінскім астрозе, куды паэт папаў за ўдзел у арганізацыі нелегальнага настаўніцкага з’езду. Між іншым, прыгадалі яму і петыцыю, якую пісаў настаўнік Міцкевіч, ад імя сялян, патрабуючы ў пана вярнуць захопленыя ім сялянскія землі. Гэта быў час, калі аграрнае, зямельнае пытанне з’яўлялася воссю рэвалюцыйнага руху на Беларусі. Пісаць у гэты час эпічны твор аб зямлі, паэтызаваць яе, паэтызаваць сялянскія мары аб зямлі — азначала пісаць аб тых сацыяльна-псіхалагічных прадпасылках, якія ўздымалі на рэвалюцыйную барацьбу мільёны сялян. Пісаць аб зямлі ў гэты час — азначала пісаць аб рэвалюцыі.

Заканчвалася паэма ў 1922-1923 гг. Сацыялістычная рэвалюцыя здзейсніла векавую мару сялянства аб зямлі. Чалавек працы стаў гаспадаром жыцця, здаровы маральны кодэкс працоўнага чалавека — асновай дзяржаўнай маралі. Паказваючы пакутны і трагічны жыццёвы шлях дарэвалюцыйнага сялянства, яго імкненне да вольнай працы на зямлі, Колас тым самым паэтызаваў рэвалюцыю, што дала народу мажлівасць быць гаспадаром свайго лёсу, сваёй працы, гаспадаром зямлі.

Рэвалюцыя пойдзе далей, паняцце «свая зямля» стане сцягам тых, хто будзе стаяць на шляху сацыялістычнай перабудовы вёскі. У аповесці «Адшчапенец» (1931 г.) Якуб Колас скажа сваё мастацкае слова пра гэты наступны этап рэвалюцыі.

Паэма ж «Новая зямля» назаўсёды застанецца эпахальным творам, народжаным тым этапам рэвалюцыйнай барацьбы на Беларусі, калі пытанне аб зямлі было ў цэнтры ўвагі.

Не патрэбна ніякіх крыўдных нацяжак, ніякага чараўніцтва вакол асобных радкоў і сафістычных тэзісаў для таго, каб убачыць і паказаць велізарнае ідэйнае значэнне «Новай зямлі». Для гэтага патрэбен толькі гістарычны падыход да мастацкай задумы твора, жаданне і ўменне бачыць усё багацце зместу «Новай зямлі».

* * *

Мы сказалі пра ўменне бачыць усё багацце зместу «Новай зямлі» і тут жа агаворваемся: гэта немагчыма. Для аднаго чалавека — немагчыма.

Паэма-раман «Новая зямля» належыць да ліку тых шэдэўраў мастацтва, пра якія ніколі не будзе сказана «апошняе слова».

Такі лёс мастацкіх твораў сапраўды эпахальных, у якіх праўда свайго веку перадана з велізарнай сілай, у якіх жыццё паказана ва ўсім багацці яго форм і граней. Праходзіць пэўны час, і па-новаму ўспыхваюць усе грані такога твора, становяцца бачнымі якасці, якія раней нікім не заўважаліся.

Пра мову народа Кузьма Чорны сказаў: «Яна жыве, а не існуе». Тое ж самае можна сказаць і пра сапраўды мастацкі твор: ён жыве, і ў кожную новую эпоху па-новаму. Кожная эпоха па-свойму прачытвае «Іліяду», «Фауста», «Яўгенія Анегіна». Не так, як у 20-я ці 30-я гг., чытаем мы сёння і «Новую зямлю». Але ці «прачыталі» мы яе так, як можна было б, ці не абядняем мы гэтага твора? Думаецца, што абядняем, хоць зроблена ў сэнсе вывучэння гэтага твора нямала. Але ў адносінах да «Новай зямлі» заўсёды будзе мала.

У рэдактарскай рабоце ўжываецца выраз: «свежае вока». Апошнюю карэктуру газеты прачытвае чалавек, які да гэтага свядома не чытаў ні аднаго матэрыялу, што ўвайшоў у нумар. Чалавека такога і называюць «свежае вока». «Свежае вока» здольна

лепш бачыць памылкі і промахі, чым тыя, што чыталі ўжо нумар, «зачыталі» яго.

Калі твор доўга і дэталёва вывучаецца, часам узнікае пагроза, што яго «зачытаюць». Паэтычная атмасфера твора, канкрэтны змест яго пачынае губляцца за нагрувашчваннем тэарэтычных разважанняў. Мы не супраць тэарэтычных разважанняў, мы супраць таго, каб твор «зачытваўся». І таму мы за тое, каб час-адчасу твор прачытваўся нанова, «свежым вокам», з тым, каб праверыць, ці ўвесь вобразны і эмацыянальны змест твора «ідзе ў работу», ці не час ужо глыбей адчуць задуму мастака.

Такая мэта і ставілася ў дадзеным артыкуле.

Кажуць, стукні вялікім молатам па маленькім званочку — ён адгукнецца ледзь чутна, стукні маленькім малаточкам па вялізным звоне, і ён прагучыць, як гром. Удзячная гэта справа для даследчыка — мець справу з вялікім звонам, мець справу з такім творам, як «Новая зямля».

Вяртаючыся да таго, што вышэй гаварылася пра «Новую зямлю» як пра беларускі раман у вершах, яшчэ раз учытаемся ў яе змест, услухаемся ў магутны і такі чысты, «срэбны» паэтычны гук гэтага «цар-звона» беларускай паэзіі.

* * *

Мой родны кут, як ты мне мілы!..
Забыць цябе не маю сілы!
Не раз, утомлены дарогай,
Жыццём вясны мае убогай
К табе я ў думках залятаю
І там душою спачываю.
О, як бы я хацеў спачатку
Дарогу жыцця па парадку
Прайсці яшчэ раз, азірнуцца,
Сабраць з дарог каменні тыя,
Што губяць сілы маладыя,—
К вясне б маёй хацеў вярнуцца.

З невялічкай і чыстай крынічкі лірычнага пачуцця, лірычных успамінаў аб «вясне» свайго жыцця пачынаецца раман-паэма аб жыцці беларускага працоўнага люду. Рэчышча лірычных успамінаў усё расшыраецца, усё паглыбляецца. Вось ужо рачулка філасофскага роздуму аб «законах, жыццём напісаных», уліваецца ў гэта лірычнае рэчышча, вось ужо ўзнікае жывы малюнак лесу, лугу, «пасады лесніковай». І ўсё гэта пакуль што застаецца лірычным пачуццём, хоць і робіцца ўжо карцінай:

Вось як цяпер перада мною
Устае куточак той прыгожа,

Крынічкі вузенькае ложа
І елка ў пары з хваіною,
Абняўшысь цесна над вадою,
Як маладыя ў час кахання,
У апошні вечар расставання...

Яшчэ шырэй разліваецца плынь лірычнага пачуцця паэта: на хвалях гэтага пачуцця пераліваюцца — быццам сонца выкацілася — праменні шырокай і такой мудрай аўтарскай усмешкі:

У глыбі двара стаяла хата
І выглядала зухавата
Паміж запушчанай будовы,
Як бы шляхцянка засцянкова,
Што ў дзень святы каля касцёла,
Чуць-чуць падняўшы край падола,
Так важна ходзіць з парасонам,
Спадніцай верціць, як згонам,
З дарожак пыл, пясок зганяе
І ў вочы хлопцам заглядае.

Рэчышча лірычнага роздуму, лірычнага пачуцця настолькі пашыраецца і паглыбляецца, паэтычная плынь становіцца такой моцнай, што цяпер усё, абы толькі папала ў гэтую плынь — панясецца наперад, захопленае магутным разлівам паэтычнай думкі. І вось ужо не толькі хвалі і праменні сонца на іх, але і каменні, вывернутыя з карэннем «нёманскія дубы» нясе, цягне за сабой магутная рака, што пачалася з крынічкі. Здаецца, няма ў жыцці нічога, што не стала б паэзіяй, будучы захопленым у плынь аўтарскага пачуцця: самая празаічная рэч ператвараецца ў «золата паэзіі».

Дзень быў святы. Яшчэ ад рання
Блінцы пякліся на сняданне
І ўжо пры печы з чапялою
Стаяла маці... Пад рукою
Таўкліся дзеці, заміналі,
Або смяяліся, спявалі.

Тут усё, што пападае ў поле зроку аўтара, становіцца паэзіяй: «услон», «дзяжа», «апалонік», які

...то і дзела
Па дзежцы боўтаў жвава, смела
І кідаў цеста ў скавародкі.

Якой паэзіяй дзяцінства вее ад гэтых празаічных рэчаў, калі аб іх бярэцца апавядаць Якуб Колас! Здаецца, што можа быць паэтычнага ў снеданні? Але вось прачытаеце раздзел «За сталом», і хоць, магчыма, вы не зможаце нічога расказаць аб тым, як учора праходзіла снеданне ў вас дома, што гаварылася і што цікавага было за сталом, затое вы на ўсё жыццё запомніце, як снедала сям'я

Міхала: як налівала маці верашчаку і як на яе «падгатаўлялі ўжо атаку,— на гэта хлопцы былі хваты», як тыя ж хлопцы (А іх — быццам «снапкоў на току») «аладкі кроілі ў квадраты, хоць геаметрыі не зналі». Запомніцца вам і спрэчка Міхала з братам:

А пападалася там скварка,
Была між імі чуць не сварка:
— Бяры, Антось! — Я намакаўся,
Бяры, брат, ты: ты больш цягаўся,—
І спрэчку тым яны канчалі,
Што гэту скварку разразалі.

Захопленая магутным лірычным пачуццём, з якога бярэ пачатак паэма, гэтая бытавая эпічная плынь усё ўзмацняецца і пашыраецца. І вось ужо яна, бытавая плынь апавядання, убірае ў сябе і лірыку, і філасофскую думку і промень аўтарскай усмешкі. Паэма паступова разліваецца ў раман, «Новая зямля» становіцца паэманраманам.

Услухайцеся, якая, амаль празаічная, свабода апавядання ў «Новай зямлі», і адначасова як проста, здаецца, без усякага намагання, умее Якуб Колас звычайнае, бытавое слова ператвараць у паэзію.

Калі ж хто, часам, з ім не зладзіць,
То дзядзька толькі вус пагладзіць,
Але не скажа ён нічога,
Бо ведаў, чым даняць малога,—
Гаворыць з тым, з кім дзядзька ў згодзе:
— Калі такі ён, ну, то годзе! —
І дзядзька змоўкне, пачакае,
Кісет дастане і закурыць
І вочы чутачку прыжмурыць,
Як бы і ў памяці не мае
Таго, што з хлопцам пасварыўся.
— А як авёс наш урадзіўся?
Схадзіць бы ў Ліпава, пабачыць! —
Ужо знаюць дзеці, што то значыць
Гаворка дзядзькава такая,
Куды ён вуды закідае:
У Ліпава пайсці з ім! божа!
І хто ўстаяць прад гэтым можа!
Ды гэта ж свята, ягамосці!
Набок тут норавы і злосці!
І мяккім робіцца паганы —
Хоць ты кладзі яго да раны.

З гэтай бытавой, паўсядзённай плыні жыцця і вырастае той лейтматыў пошукаў, мар, надзей Міхала, які з кожным раздзелам

гучыць усё больш безнадзейна і трагічна, і тым больш безнадзейна і трагічна, чым з большай «палкасцю свайго сэрца» імкнецца герой да сваёй мэты.

Вось паснедала сялянская сям'я, і наступіла невялікая мінута пярэдыху перад працоўным днём:

А дзядзька сеў курыць на ўслоне.
Злажыўшы шчыльненька далоні,
Міхал сядзеў, не варушыўся
І ў мыслі нейкія ўглубіўся.
Ды маці з дзядзькам добра зналі,
Дзе тыя мыслі вандравалі,
Што іх гарнула, што туліла
І дзе было ім гэтак міла.
Даўно ўжо бацька жыў думою
Разжыцца ўласнаю зямлёю
І не залежаць ні ад кога,
Не знаць начальства ніякога.

І калі Міхал вёў размову пра зямлю, то «з такім жарам, што бацьку ўсе дазвання, як бы ксяндза таго казанне, так шчыра слухалі...»

Міхал ведае, чым можна зацікавіць жонку і Антося. Жонцы ён кажа, што там гароды добрыя «і надта родзіцца капуста», а Антося лягчэй за ўсё завабіць тым, што «рэчка ёсць, а рыбы, рыбы!»:

Як сонца, твар яго свяціўся,
І ад прыемных ціхіх смехаў
Чуць не за вуха вус заехаў.

Але калі для жонкі Міхала і для Антося — гэта толькі далёкая і нерэальная мара, то Міхал увесь жыве думкай пра тое, каб прыйсці да мэты. Міхал — натура дзейная, здаецца — у ім увесь час гарыць нейкі ўнутраны агонь, які час-ад-часу можа праравацца сярдзітым вокрыкам на дзяцей, крыўдай на жонку.

Душэўны агонь гэты ўспыхвае ва ўсю моц, калі новы ляснічы ні за што пачаў лаяць яго, Міхала:

Міхал маўчаў, ды нечакана
Ён сам як рушыцца да пана!..
Ляснічы зразу ўзад падаўся.
— Чаго пан гэтак раскрычаўся?
Завошта пан мяне так лае?
Згарыць яна няхай такая
І служба гэта, і пасада,
І гэта крыўда, й гэта здрада,
І гэта панская адплата!..
Міхал тут плюнуў, завярнуўся —

Хоць раз, ды добра агрызнуўся.

Такому чалавеку, як Міхал, асабліва цяжка быць бяспраўным служкам у пана: чалавек гарачы, натура актыўная, дзейсная — ён павінен быць ледзь не парабкам у пана ляснічага, чалавеку сумленнаму — яму трэба круціцца ў асяроддзі, дзе ўсё трымаецца на даносах і падкусваннях, чалавек працавіты — ён усяго сябе вымушаны аддаваць чужой, нялюбай, панскай справе.

Не верыць, што можна выбіцца з такога становішча, для Міхала значыць не жыць. А само жыццё, сама служба раз-по-раз напамінаюць яму:

…няма, брат, ходу,
Хоць з моста кідайся ты ў воду;
Няма зямлі свае і хаты,
І мусіш гнуцца, як пракляты.

Здаровая, сумленная, такая багатая працоўная натура селяніна Міхала не можа мірыцца з тымі пачварнымі формамі жыцця, у якія пастаўлены беззямельны селянін. Увесь змест «Новай зямлі» падпарадкаваны задачы паказаць, раскрыць душэўнае багацце чалавека працы і тым самым сцвердзіць права гэтага чалавека на лёс лепшы, чым у Міхала і яго сям’і.

Чым багацейшым паўстане перад чытачом душэўнае жыццё чалавека працы, тым больш выявіцца пачварнасць тых умоў, у якія пастаўлены ён, тым больш карыкатурна будзе выглядаць прэтэнзія паноў гаспадарыць у жыцці.

Вось заявіліся паны на паляванне, на «панскую пацеху», а ты, Міхал, чамусьці павінен клапаціцца:

Бадай тут іх нуда паела!
Вязі з гумна для іх салому
І стол цягні апошні з дому,
Каб мелі дзе на чым пажэрці,
Бога не нашага вы чэрці.

У лесе, дзе Міхал, як дома, сярод збажыны, што вырасціў Антось, паны — зусім лішняе і нікому непатрэбнае.

І не толькі ў лесе ці ў полі паны «лішнія», такім жа непатрэбным выглядае і іх «гарадское жыццё». Дзядзька Антось, як бы ў адказ на прыезд гарадскіх паноў, аддае ім «візіт» — едзе ў Вільню. Ён ходзіць па гарадскім бруку, «адзін за дзесяць робіць груку» і дзівіцца:

Ото паноў! О божа мілы!
Якія гладкія іх рылы!
Якія вусы і бароды.

На што яны маглі б згадзіцца, разважае Антось:

Паставіць бы іх у гароды —
Ні вераб’і і ні вароны

Не смелі б сесці на загоны.

Чалавек працы ў Якуба Коласа — маральны крытэрый усяго, што ёсць у жыцці. Варта было звычайнаму селяніну, дзядзьку Антосю, з’явіцца на віленскім бруку, як усё тут неяк здрабнела, 'быццам сярод панкоў раптам вырасла фігура новага Гулівера...

І камічным у раздзелах пра дзядзьку ў Вільні выглядае не столькі дзядзька Антось, колькі панкі-ліліпуты, што 'бегаюць, мітусяцца вакол Гулівера і звысоку паглядаюць на «хама», які аднекуль з’явіўся тут.

Зацятая сялянская нелюбоў да пана ў «Новай зямлі» адчуваецца ва ўсім, у самой стылістыцы твора.

Вось як апісваецца сялянскі двор і яго жыхары:

У кампані важнай з індыкамі,
І, распусціўшы хвост мятлою,
Павук пахаджываў з павою,
Як пан вяльможны, радавіты;
У кутку двара каля карыта
Шнырaлі качкі-плюскатухі;
Япрук заможны, лапавухі
Спацыраваў паміж платамі...
А каля кухні пад аконцам
Сабакі грэліся на сонцы —
Таксама панскае пароды,
І ім было жыццё, выгоды.

З кім жа яшчэ параўнае селянін фанабэрыстага павука, лянівага тоўстага япрука, лайдакаватага сабаку, як не з панам?

Бо гэта ён, пан, панскі лад жыцця засцяць свет героям «Новай зямлі».

І, здаецца, ужо наблізіліся яны да сваёй мэты — набыць зямлю і вырвацца з панскіх пут. Ужо і зямлю нагледзелі ў Хадыкі, і ў Вільню дзядзька з’ездзіў, па канцылярыях пахадзіў. Аднак Антося ўсё больш і больш бярэ роздум; грошы, запрацаваныя потам, плывуць, бо кожны пісарчук стараецца «ў тваю сярмяжную кішэню спрытней, глыбей засунуць жменю».

Але ці ёсць, ці ёсць парука,
Што будзе сэнс мець гэта мука?
Ці дасць зямля табе збавенне
Ад злога панскага насення?
З адным рассватаешся тут,
Там у другі залез хамут.
Паны ж і розныя чынушы
І там патрапяць выбіць душы.

Што датычыцца Міхала, дык ён стараўся на гэтым не вельмі спыняцца ў думках, баючыся, мабыць, безнадзейнасці. У яго стане,

з яго натурай чалавеку патрэбна абавязкова верыць у блізкае збавенне.

Адзін Міхал і грэў імкненне
Давесці справу да скончэння.

У тым і трагедыя гэтага чалавека, што ўвесь ён аддаецца справе безнадзейнай і марнай. Здаецца, што нават не хвароба, а гэты ўнутраны агонь марных надзей спаліў Міхала. І апошнія словы яго былі пра тое ж: пра волю, пра зямлю...

Усім эмацыянальным зместам свайго твора даводзячы, што надзеі Міхала на вызваленне ад «панскіх пут» праз набыццё зямлі былі марнымі, Я. Колас разам з тым паэтызуе вось гэтую сілу народнага імкнення да вольнай працы на зямлі. Апошнія раздзелы «Новай зямлі» былі скончаны ў час, калі гэтае імкненне ўжо здзейснілася праз сацыялістычную рэвалюцыю. У гэтых умовах трагізм памылковага шляху Міхала ўспрыймаўся асабліва востра.

* * *

Якраз у тым жа годзе, калі Якуб Колас пачаў пісаць «Новую зямлю», у «Записках северо-западного отделения Русского Географического Общества» з'явіўся артыкул В. К. Стукаліча. Ацэньваючы працы вядомага этнографа Н. Я. Нікіфароўскага і іншых рускіх этнографаў, якія стараліся сцвердзіць правільны погляд на беларуса і яго культуру, Стукаліч між іншым цікава характарызаваў уяўленні аб беларускім народзе, што бытавалі ў асяроддзі мясцовай чыноўніцкай інтэлігенцыі і шляхты. Вось якім уяўляўся беларускі народ і яго край гэтаму «адукаванаму» асяроддзю:

«Клімат няўстойлівы, сыры і нездаровы. Прырода аднастайная, панурая і бедная. Усюды бясконцыя багны, балоты. Народ грубы, цёмны і бедны, хілы і слабы фізічна. Мова няправільная і непрыгожая. Характар народа няўстойлівы. Крайняя грубасць пераходзіць у прыніжаную ўгодлівасць. Гультайства, бесклапотнасць, коснасць, схільнасць да п'янства, дробных краж — вось характэрныя рысы беларускай народнай масы. Адным словам, народ і краіна без мінулага і будучыні».[1]

Дзякуючы працы выдатных этнографаў — энтузіястаў Нікіфароўскага, Шпілеўскага, Шэйна, Раманава і другіх — вядомымі сталі багацейшыя скарбніцы беларускага фальклору.

Этнаграфічнае аблічча беларуса ў зборніках і працах гэтых вучоных ужо вызначылася даволі акрэслена. Беларуская ж літаратура паступова знаёміла чытача з жывым» беларускім селянінам, з яго паўсядзённым побытам. Асабліва поўна гэтая задача вырашалася ў «Новай зямлі» Якуба Коласа. Іменна ў гэтым творы сацы-

[1] В. К. Стукалич. Н. ЯНикифоровский. «Записки северо-западного отделения Русского Географического общества». Кн. 1, 1910 г.

яльнае, гістарычнае, бытавое, маральнае, а таксама этнаграфічнае і моўнае аблічча беларускага народа выяўлена з асаблівай паўнатой.

«Новая зямля» ў гэтым сэнсе — сапраўдная энцыклапедыя дакастрычніцкага жыцця 'беларускага народа.

У раздзеле «Каля зямлянкі» Якуб Колас пісаў:

Я буду рады, калі ўдасца
Маім людцам у вашай ласцы
Хоць на кароценькі часочак
Заняць хоць цесненькі куточак.
Жыццё іх, праўда, нецікава,
Пра іх нідзе не ходзіць слава,
Аб іх гісторый не складаюць,
Пра іх і песень не спяваюць...

Пачынаючы свой твор, паэт як бы стараўся сказаць: вось ён, беларус, у самім існаванні якога сумняваліся, вось духоўны свет чалавека працы, які некаторым здаецца дзікуном, вось чым жыве, аб чым думае, як працуе, святкуе, вось як радуецца і як пакутуе беларускі працаўнік!

Нялёгкія ўмовы жыцця ў такіх, як Міхал і Антось, але няма ў працоўным асяроддзі нічога, што нагадвала б духоўную беднасць. Іменна багацце духоўных сіл чалавека з народа — вось што на першым плане ў «Новай зямлі» і што так упрыгожвае карціны народнага жыцця, намаляваныя Якубам Коласам. У гэтых адносінах «Новая зямля» была нечым прынцыпова новым у беларускай літаратуры дакастрычніцкага перыяду і з'явай вельмі своечасовай у літаратуры пачатку 20-х гадоў. Дакастрычніцкая літаратура (асабліва ў 19 стагоддзі) дала шмат рэалістычных малюнкаў жыцця працоўнага народа, матэрыяльна і духоўна абрабаванага эксплуататарамі. Разам з тым, літаратура раскрывала і духоўную перавагу працоўнага чалавека над тымі, хто лічыў яго за дзікуна.

І ўсё ж не было яшчэ твора, у якім бы не ў рамантычнай, а ў строга рэалістычнай форме, на бытавым матэрыяле выкрывалася б духоўнае багацце чалавека працы з такой сілай, мэтанакіраванасцю і паўнатой, як гэта робіцца ў «Новай зямлі». Іменна таму твор гэты, які завяршыў развіццё дакастрычніцкай беларускай літаратуры, так арганічна ўвайшоў у новую, савецкую літаратуру.

«Новая зямля» — гэта не толькі твор аб трагічным шляху селяніна, што не мог здзейсніць сваёй мары аб волі ў тых умовах, у якіх ён жыў. «Новая зямля» — гэта адначасова выдатны гімн чалавеку працы. Паэтызуючы працоўнага беларуса, Якуб Колас з найвялікшай дэталёвасцю малюе «каляндар» яго працоўнага жыцця, «труды і дні» беларускага селяніна. Нам дакладна вядома,

як і чым жыве сям'я Міхала вясной, летам, восенню, зімой, у свята і ў будні.

Не вельмі шчодрае на радасці жыццё ў беларускага селяніна Міхала і яго сям'і. Але багатая душа ў гэтых людзей, і таму самыя простыя і няхітрыя радасці выглядаюць, як нешта надзвычай яркае. Згарэла ў Міхала хата з варыўнёю», сям'я жыве ў зямлянцы. Але і гэтае жыццё не выглядае безнадзейным. Паэт лаканічна зазначае, што «зазнала жалю гаспадыня» і што «дужа з юрам спазнаваліс», і потым пераходзіць да апавядання пра штукарствы дзядзькі Антося, які ўмее пацешыць і сябе і дзяцей вельмі простымі рэчамі, напрыклад, наварыць клёцак з сокам.

Аптымізм народа, яго здатнасць быць моцным перад любой бядой выдатна перадаў Якуб Колас у «Нонай зямлі».

Усе радасці жыцця для герояў «Новай зямлі» звязаны з працай і яе вынікамі, хоць яны ведаюць і другое: як дрэнна і цяжка, калі праца твая ідзе на карысць «чорту лысаму», абясцэньваецца парадкамі, пры якіх ім даводзіцца жыць.

«Труды і дні» беларускага селяніна ў «Новай зямлі» малююцца рукой чалавека, які ведае і любіць тое, аб чым піша: ведае сялянскую працу, бачыў, як па-рознаму ўзыходзіць зімой і ўлетку сонца. Паэт не раз сам «абмыўся расою», і ён добра разумее стараннасць, з якой Антось выбірае касу:

Купіць касу — о, гэта штука!
Яшчэ больш важная навука —
Умець дагнаць касу да ладу
І даць ёй выклепку, асаду.
Мастак быў дзядзька і на гэта,
Ён ладзіў многа кос у лета
І так наклепле іх, асадзіць,
Што хто на косу ні паглядзіць,
То ажно ахне ўжо ад дзіва
Ці галавой кіўне маўкліва.

Кожная пара года ў «Новай зямлі» мае сваю асаблівую паэзію. І гэта заўсёды паэзія працы. Бо працуе не толькі селянін, але і сама прырода.

Вясна была яшчэ ўпачатку,
Але снягі ўжо раставалі.
І дружна ў полі балбаталі
Раўчкі, рачулкі, і ў грамадку
Яны ваду сваю зліваалі,
Ад сну гаі, лясы будзілі
І людзям душу весялілі.
І ўсё патрошку ажывала:
На дрэве покаўка трашчала,

У сабе лісточак далікатны,
Пахучы, свежанькі, прыўдатны
На добрым сонцы гадавала.

Раўчакі і рачулкі «ваду сваю зліваюць», ад сну «лясы будзяць», людскую душу «весяляць»; покаўка на дрэве «гадуе ў сабе лісточак далікатны» — гэта не проста жыццё, гэта жыццё-праца прыроды.

Зіма «працуе» на вясну і на лета, лета — на восень, восень — на зіму.

Куцця. Марозна. Хмурнавата.
Сняжок падкідвае заўзята;
Снег на куццю — грыбы на лета,
Такая матчына прымета.

Так глядзіць на прыроду селянін, вачыма народа бачыць яе і паэт.

Земляроб і прырода ў Якуба Коласа працуюць як бы разам. Чым горш ставіцца да такіх, як Антось і Міхал, «адукаванае грамадства», тым з большай удзячнасцю прымаюць яны падарункі роднай прыроды. І чым цяжэй іх «зарабіць», гэтыя падарункі, тым даражэй яны для селяніна. А прырода дорыць свайму сапраўднаму гаспадару за яго цяжкую працу не толькі хлеб, але і прыгажосць. Бо іменна ён, працаўнік, толькі і здольны разгледзець прыгажосць там, дзе «мясцовая інтэлігенцыя» Стукаліча бачыла «аднастайнасць», панурасць і беднасць.

Адна работа за другою
Ідзе — плыве сваёй чаргою
То ў агародзе, то на полі
І не спыняецца ніколі;
І так у клопаце, ў рабоце,
Ці то ў няволі, ці ў ахвоце
Вясна мінецца, прыйдзе лета,
Тады штодня ўставай да света,
І агнявокая дзянніца,
Як маладая чараўніца,
Цябе сагрэе мілым смехам,
Авее духам чыстым бораў,
Палёў, лясоў, нябёс прастораў
І сыпне радасць нізкім стрэхам.
Ды толькі будзе той дастойны
Вітаць у ранічак спакойны
Златавалосую багіню,
Той да грудзей яе прыхіне,
Яе пацешыцца красою,
Хто сам абмыецца расою.

Толькі той, хто сам «абмыецца» расой і потам, здольны ўбачыць прыгажосць роднай прыроды-працаўніцы, здольны бачыць, як раніцой «мак чырвоны, раскрыўшы гожыя лісточкі», стараецца выткаць «прыўдалыя вяночкі», толькі той адчуе хмяльны пах прыняўшага сена, толькі той заўважыць, што «ружовы захад» пасля працоўнага летняга дня «повен ласкі», толькі той скажа:

Я шчасця большага не знаю,
Ці знаць яго ўжо не прыйшлося,
Як толькі тут, на сенакосе.

У гэтым поглядзе на прыроду, прыгажосць, працоўнае шчасце паэт не аддзяляе сябе ад народа. Эстэтычныя погляды народа, народная этыка — яго погляды і яго этыка.

Толькі ідучы ад народных уяўленняў аб жыцці, можна зразумець і самую паэтыку «Новай зямлі».

У свой час у артыкуле «Забыты шлях» Максім Багдановіч заклікаў беларускіх паэтаў усю ўвагу накіраваць на творчае асваенне беларускага фальклору. Каб паэзія беларускіх аўтараў, пісаў ён, мела нейкую вартасць і тым больш каштоўнасць для сусветнай культуры, яна павінна быць іменна беларускай. За гэтай паэзіяй павінна стаяць не адна толькі чалавечая, няхай сабе і таленавітая, індывідуальнасць аўтара, патрэбна, каб за ёй стаяў цэлы народ, з яго своеасаблівым светаўспрыйманнем, непаўторным нацыянальным абліччам.

Гэтую задачу пачынальнікаў новай літаратуры добра разумелі Купала і Колас. У іх была тая перавага перад выдатным талентам — Багдановічам, што ніхто другі не ведаў так поўна і блізка не толькі фальклор, але і самы штодзённы быт беларускага народа, яго светаадчуванне, як ведалі яны. Сведчаннем гэтаму і можа служыць «Новая зямля».

За гэтым творам сапраўды стаіць цэлы народ. Калі б патрэбна было для будучых часоў пакінуць толькі адзін твор, які б даў уяўленне аб тым, што такое беларускі народ, хіба не «Новую зямлю» назваў бы кожны з нас!

Паэтыка і жанравыя адзнакі сучаснай беларускай паэмы ў многіх адносінах далёкія ад таго, што характэрна для «Новай зямлі», і гэта зусім заканамерна. Змянілася само паняцце народнага, нацыянальнага характару беларуса.

Але «Новая зямля» вучыць нашых паэтаў самаму галоўнаму: за творам павінна стаяць не толькі таленавітая індывідуальнасць самога мастака, неабходна, каб за творам праглядваўся цэлы народ. І гэта датычыцца як зместу, так і самой паэтыкі твора.

* * *

Поўнасцю «Новая зямля» была надрукавана ў 1923 г. I адразу крытыка адчула:

«Цяпер ад гэтага манументальнага эпічнага твора шлях развіцця беларускай паэзіі ідзе да закончанага беларускага рамана» («Полымя», 1923, № 5-6).

I цікавей за ўсё тое, што ўжо ў паэтычным эпасе Якуба Коласа, у яго «вершаваным рамане» «Новая зямля» і ў другім вялікім паэтычным творы — «Сымон-музыка», як у зародку, заключаны былі два важнейшыя стылёвыя напрамкі беларускай эпічнай прозы 20-х гг.

Ад «Новай зямлі» — просты шлях развіцця да «Палескіх аповесцей» Якуба Коласа, да раманаў К. Чорнага. Эмацыянальна-рамантычная па стылю паэма Я. Коласа «Сымон-музыка» стаіць як бы ля вытокаў той стылёвай лініі беларускай прозы, якую пункцірна можна вызначыць аповесцю З. Бядулі «Салавей», аповесцямі і раманамі М. Зарэцкага, творамі М. Лынькова.

Зразумела, было б вялікай і непатрэбнай нацяжкай выводзіць беларускую эпічную прозу з паэм Я. Коласа. Размова ідзе аб іншым. Мы хацелі толькі падкрэсліць тое значэнне, якое меў паэтычны эпас Я. Коласа для станаўлення беларускага рамана.

Вядома, што К. Чорны збіраўся пісаць артыкул пра «Новую зямлю» і лічыў гэта вельмі адказнай справай. Выдатны беларускі раманіст як ніхто адчуваў значэнне гэтага твора для беларускай літаратуры.

Калі мы чытаем раман К. Чорнага «Зямля», недзе «за гарызонтам», як блізкае мора, адчуваецца «Новая зямля» Я. Коласа; калі мы чытаем пра тое, як біўся па сваёй «камяніцы» Леапольд Гушка, асляплены міражнай марай, успамінаецца Міхал; калі мы бачым Астаповіча з рамана «Вялікі дзень», рукамі якога столькі прыгожага прынесена на зямлю, мы не можам не ўспамінаць пра герояў «Новай зямлі».

А між тым размова ідзе пра арыгінальнейшага і самабытнейшага раманіста, які заўсёды ішоў ад самога жыцця.

Гэта лішні раз даказвае, якое велізарнае ўздзеянне на беларускі раман аказала «Новая зямля».

ПРАБЛЕМЫ ПРАЗАІЧНАГА РАМАНА І АПОВЕСЦІ

Беларускі раман як жанр пачаў складвацца ў эпоху вялікіх класавых бітваў, якія разгортваліся на прасторах многанацыянальнай Расіі. А як вядома, у рэвалюцыйныя эпохі інкубацыйны перыяд грамадскіх працэсаў намнога скарачаецца. Не дзіўна, што і працэс станаўлення новай беларускай літаратуры ў 20 стагоддзі быў па дзіва інтэнсіўны, калі параўноўваць яго з літаратурным жыццём папярэдніх стагоддзяў. Асабліва бурна развіваецца беларуская літаратура ў паслякастрычніцкі перыяд, калі былі знішчаны перашкоды на яе шляху, калі беларускі народ атрымаў правы сацыялістычнай дзяржаўнасці, а культура і мова яго зрабіліся раўнапраўнымі сярод іншых культур і моў Савецкай Расіі.

20-я і 30-я гады ў беларускай літаратуры былі часам інтэнсіўнага станаўлення беларускай прозы побач з паэтычнымі і драматычнымі жанрамі. Пры гэтым, калі беларуская дакастрычніцкая проза была прозай «малых жанраў», дык паслякастрычніцкая проза — гэта проза рамана і аповесці перш за ўсё. Аб савецкай літаратуры 20-30-х гадоў М. Горкі з задавальненнем гаварыў: «Усе пішуць раманы». Што датычыцца беларускай літаратуры, дык тут захапленне раманам было асабліва моцным.

Уласных традыцый рамана літаратура беларуская не мела, а між тым рэвалюцыйная эпоха ставіла нават перад першымі беларускімі раманістамі складанейшыя задачы, прад’яўляла да іх павышаныя патрабаванні: яшчэ не выпрацавалася па-сапраўднаму багатая і гнуткая празаічная манера апавядання (повествования), не было дастатковага вопыту празаічнай кампазіцыі, а беларускі савецкі раман ужо спрабуе даць шырокія карціны народнага жыцця, сацыяльна-гістарычныя панарамы рэвалюцыйнай барацьбы. І калі пры гэтым шырокія задумы часам не знаходзілі яшчэ адпаведна высокага мастацкага вырашэння, то ў гэтым нічога дзіўнага не было. Творчая культура прыходзіць не адразу не толькі да асобнага мастака, але да цэлай літаратуры. Шлях да гэтай культуры нашаму раману скарачаў вопыт блізкай беларускаму народу рускай літаратуры, а таксама ўкраінскай, польскай і іншых літаратур, у якіх жанр рамана меў значную традыцыю. Вялікае значэнне для станаўлення новага ў беларускай літаратуры жанра празаічнага рамана меў, як ужо адзначалася, вопыт беларускай паэмы, а таксама драмы. Праўда, драматургічная традыцыя нашай літаратуры была недастаткова багатай, і ў гэтым заключалася адна з прычын (не галоўная, але важная) таго, што беларускі празаічны раман 20-х гадоў некалькі злоўжывае апісальнай храналагічнай кампазіцыяй. Адной з адзнак маладосці

беларускага рамана якраз і было няўменне будаваць сюжэт на аснове вострай драматычнай калізіі.

Як ужо адзначалася, гістарычна раман складваўся як шырокі сінтэз эпасу, драмы і лірыкі. Беларускі раман павінен быў шукаць і выпрацоўваць свой сінтэз, як, дарэчы, шукае яго кожны раманіст паасобку.

Вядома, беларускі раман перш за ўсё павінен быў выпрацаваць дастаткова багатую празаічную традыцыю, апавядальную культуру. Тое, чаго дасягнуў Я. Колас у сэнсе моўнай культуры ўжо ў дарэвалюцыйных апавяданнях, было добрым узорам для празаікаў. Але агульны ўзровень апавядальнай культуры ў прозе заставаўся недастаткова высокім. Іменна гэты недахоп кідаецца сёння перш за ўсё ў вочы, калі мы чытаем «Сокі цаліны» Ц. Гартнага ці раманы М. Зарэцкага. Моўная, апавядальная культура прозы з'яўлялася важнай, але не адзінай творчай праблемай, з якой сутыкнуліся першыя беларускія раманісты. Побач з гэтай паўставала не менш складаная праблема: праблема сюжэта, стварэння ў рамане сапраўды драматычнай калізіі.

Высокаразвіты жанр рамана ўяўляе сабой цікавую форму, дзе характары ствараюцца сродкамі апісання, але жывуць і дзейнічаюць па законах драматычнай калізіі, так што ствараецца ўражанне, што не героі ідуць туды, куды вядзе іх аўтар, а аўтар ідзе ўслед за імі і толькі апісвае іх самастойныя, незалежныя ад аўтара паводзіны і дзеянні. Такім чынам, у рамане ў рамках апісання як бы разыгрываецца самастойнае драматычнае дзеянне. Добра пра гэта сказаў Н. В. Гогаль:

«Раман не ёсць эпапея. Яго скарэй можна назваць драмай. Усё, што ні адбываецца, адбываецца таму толькі, што звязана занадта лёсам самога героя. Тут, як у драме, дапускаецца адно толькі надта цеснае злучэнне паміж сабою асоб...»[1]

Аб ролі апісання ў рамане Дзікенс гаварыў, што яно толькі «сцэна», на якой мы бачым людзей у дзеянні. У пісьме да Брукфільд Дзікенс так развіваў гэтую думку:

«Вы самі апавядаеце з уласцівай вам праўдзівасцю і шпаркасцю аб усіх падзеях, якія адбываюцца ў вашым апавяданні, у той час як дзеючыя асобы павінны былі размаўляць і дзейнічаць самі. Маё ўяўленне заўсёды такое, што калі я ствараў вобразы тых асоб, якія будуць выступаць на сцэне майго апавядання (повествования), іграць ролі ўжо не мая справа: я прадастаўляю слова ім самім»[2].

---

[1] Н. В. Гоголь о литературе. М., 1952, стар. 145.
[2] Цытуем па кнізе В. Івашовай «Творчество Диккенса», 1954, стар. 360.

Беларускі празаічны раман пачынаў свой шлях як жанр з моцным эпічным (апісальным) і лірычным (фалькларна-паэтычная традыцыя) пачаткам. Драматычны пачатак у ім быў развіты менш.

Рух беларускага рамана да ўсё большай апавядальнай і сюжэтнай культуры, які прадаўжаецца і сёння, не роўны і вельмі супярэчлівы. Лічыць, што гэта рух па ўзыходзячай прамой, значыць вельмі спрашчаць праблему. Важна бачыць агульную тэндэнцыю накаплення жанравых традыцый. Кожнае пакаленне раманістаў павінна як бы ўсё пачынаць спачатку: спачатку, але з больш высокай ступенькі — вось у чым дыялектыка развіцця жанра рамана ў беларускай літаратуры.

* * *

Як вядома, новая беларуская літаратура вырастала на глебе фальклору і жывога побыту народа: кніжная традыцыя папярэдніх вякоў была амаль страчана. Варта прыгледзецца да першых беларускіх апавяданняў, першых празаічных спроб Францішка Багушэвіча, а потым Якуба Коласа, Змітрака Бядулі, Ядвігіна Ш., каб адчуць, што проза наша вырастала непасрэдна з самога побыту народа, з яго фальклору. Хочацца нават сказаць, што сам народны побыт нараджаў раннюю беларускую прозу, таму так блізка стаіць яна да народных жанраў: да бытавога анекдота (у Ф. Багушэвіча, а потым у Ядвігіна Ш. і А. Паўловіча), да казкі (у З. Бядулі), да народнай гумарэскі (у Я. Коласа).

Беручы вытокі ў фальклорных жанрах, беларуская дакастрычніцкая проза развівалася ў напрамку ўсё больш літаратурнай апавядальнай і сюжэтнай культуры, па шляху ўсё больш глыбокай рэалістычнай тыпізацыі, пераадольваючы натуралістычныя, вузкаэтнаграфічныя і стылізатарскія тэндэнцыі. І тут велізарнае значэнне для беларускай прозы меў літаратурны вопыт суседніх народаў, асабліва рускага.

Гаворачы аб характары і ўзроўні апавядальнай культуры ранняй беларускай прозы, неабходна зыходзіць перш за ўсё з канкрэтных ідэйна-мастацкіх задач, якія эпоха ставіла перад пісьменнікамі. Было б, напрыклад, смешнай недарэчнасцю ацэньваць мову парадыйна-сатырычнай паэмы 19 стагоддзя «Энеіда навыварат» з пункту гледжання яе літаратурнай апрацаванасці. Імкненне дабіцца парадыйнага, сатырычнага эфекту ў паэме пра «абмужычаных» антычных герояў вымушала аўтара ці аўтараў паэмы свядома выбіраць з народнай бытавой мовы іменна правінцыялізмы і дыялектызмы. Падкрэслена бытавая, стылістычна зніжаная мова патрэбна была і Ф. Багушэвічу, каб у такіх вершах, як «У судзе», «У астрозе», «Быў у чысцы», «Скацінная апека», маляваць каларытную фігуру знешне праставатага, але на самай справе вельмі

дасціпнага беларускага мужыка. Паэтычнае апавяданне ў Ф. Багушэвіча, як ужо адзначалася, вядзецца звычайна ад імя мужыка, яго мовай.

Давялося ж і мне быць на велькім судзе,
На Акружным судзе, гдзе усе ў грамадзе:
Мужыкі і папы, маскалі…
Хто у чым, як папаў,— ўсе туды ды туды,
Тут кажух, і шынель, і бурнос, лапсардак,
І сурдут, і мундзір…, а адзін быў і храк,—
(Так як куртка з хвастом) і брадзяжка была,
Прыйшлі ўсе, і Пантурчыха нават прыйшла…
(«У судзе»)

З твораў Ф. Багушэвіча паўстае абагульнены вобраз беларускага селяніна і раскрываецца, псіхалагізуецца гэты вобраз праз супрацьпастаўленне ўсяго «мужыцкага» (мовы, складу мыслення, перажыванняў, ацэнак) усяму «панскаму». Вобраз селяніна ў творах Ф. Багушэвіча — абагульненая індывідуальнасць беларускага мужыка. Канкрэтна індывідуальныя псіхалагічныя рысы, якія б адрознівалі аднаго селяніна ад другога, у Ф. Багушэвіча толькі яшчэ намячаюцца. У асобных творах духоўны свет «мужыка» раскрываецца не толькі праз адносіны селяніна да «панскага свету», але і праз яго стаўленне да «свайго ж брата» — мужыка. Так у вершаваным апавяданні «Кепска будзе» намячаецца цікавы вобраз айчыма, які робіць для бяздольнага Аліндаркі тое, «што і бацька б можа шчэры не зрабіў».

Беларуская літаратура і ў прыватнасці проза пачатку 20 стагоддзя больш разнабакова і канкрэтна індывідуалізуе вобраз селяніна і наогул чалавека.

У паэмах Я. Купалы і Я. Коласа, у тамасаўскіх апавяданнях селянін таксама рэзка супрацьпастаўлены пану, але гэта ўжо канкрэтны чалавек — Антось, Міхал, Максім Заруба, Андрэй Плех… Вось апавяданне «Малады дубок». Тая ж традыцыйная тэма дакастрычніцкай беларускай літаратуры: мужык і пан. Але паглядзіце, як гэта тэма вырашаецца: праз псіхалагічную драму канкрэтнага чалавека — Андрэя Плеха, які, зрубіўшы панскі дубок, тым самым пазбавіў кавалка хлеба другога такога ж, як і сам, гарапашніка — лесніка Максіма, свайго сябра. Такую сітуацыю нельга раскрыць без мастацкага паглыблення ў псіхалогію канкрэтнага чалавека, індывідуальную псіхалогію.

Сітуацыя твора вынікае з грамадскіх умоў існавання сялян — герояў апавядання: народнае дабро — лес — належыць пану, але ахоўваць яго ад свайго ж брата селяніна вымушаны таксама селянін (ён мае з гэтага спосаб жыць). Канкрэтнае разгортванне сюжэта ў апавяданні залежыць ад індывідуальнасці кожнага з ге-

рояў, асабліва Андрэя Плеха. Калі б Андрэй Плех не быў чалавекам з чыстым сумленнем, чалавекам шчырым і рашучым (індывідуальныя рысы), не было б і псіхалагічнай драмы, праз якую пісьменнік вырашае складаную грамадскую жыццёвую праблему.

Іменна таму, што Андрэй чалавек рашучы і сумленны, ён пакутуе ад думкі, што па яго віне Максім страціў кавалак хлеба. Прызнаўшыся ў сваёй «віне» Максіму, ён ідзе да ляснічага, каб выбавіць Максіма з бяды.

Усё гэта здаецца вельмі простым, элементарным, але трэба адчуваць, які шлях беларуская літаратура павінна была прайсці, каб індывідуалізацыя чалавечых характараў стала абавязковай якасцю мастацкіх твораў.

Паказ жыцця праз строга індывідуалізаваныя думкі, адчуванні, паводзіны людзей немагчымы без высокаразвітай літаратурнай мовы. Новыя ідэйна-мастацкія задачы, што паўсталі перад беларускімі пісьменнікамі ў пачатку 20 стагоддзя, патрабавалі ўзбагачэння і пашырэння стылёвай базы літаратуры як за кошт бытавых, размоўных стыляў, так і за кошт публіцыстычнай, палітычнай і іншай «кніжнай» лексікі і фразеалогіі, якая пранікала ў мову народа ў сувязі з бурнымі грамадскімі падзеямі.

Тым больш, што проза патрабавала сваёй мовы, свайго моўнага сінтэзу.

У 19 стагоддзі, ды і ў пачатку 20 стагоддзя, «носьбітам і выразнікам развіцця літаратурнай мовы ў цэлым» (В. Е. Вінаградаў) на Беларусі з'яўлялася амаль выключна мова паэзіі. Літаратурнай беларускай мовай была перш за ўсё мова паэзіі.

І калі мы гаворым, што «мова прозы» складвалася не толькі на аснове размоўна-бытавой народнай мовы, але і беларускай літаратурнай мовы 19 і пачатку 20 стагоддзя, неабходна мець на ўвазе, што «літаратурная» ў той час азначала перш за ўсё — «паэтычная». І хоць у самой паэтычнай мове «Тараса на Парнасе», «Дудкі беларускай» і г. д. было вельмі многа звычайнай бытавой размоўнасці, але ўсё ж гэта была мова паэзіі. Проза павінна была ўзняць новыя пласты бытавой беларускай мовы, эстэтызаваць іх у адпаведнасці з законамі празаічнай апавядальнасці, па-новаму, шырэй, смялей сінтэзаваць бытавыя, фальклорныя, паэтычныя, газетна-палітычныя і іншыя стылі мовы. Асабліва смела і шырока робіць гэта ў дакастрычніцкі час Я. Колас. Без гэтага Я. Колас-празаік не мог бы дабіцца той высокай ступені індывідуалізацыі і псіхалагізацыі чалавечых характараў, якая заўважаецца ў найбольш значных яго дакастрычніцкіх апавяданнях.

Як і Зм. Бядуля, Я Колас схільны паэтызаваць «мову прозы». Але адначасова ён імкнецца да паглыбленага псіхалагічнага аналізу чалавечых паводзін, асабліва ў апавяданнях «(Малады дубок»,

«Дзеравеншчына», І Іёманаў дар» і некаторых іншых. Псіхалагічны аналіз прад'яўляў да мовы асаблівыя патрабаванні, але вычашы знаўца народнай беларускай мовы Я. Колас ужо у дакастрычніцкіх апавяданнях паказаў, якім багаццем экспрэсій валодае жывое слова беларускага народа.

Гаворачы аб дакастрычніцкай прозе, нельга забываць таго факту, што і «Бацькава воля» Ц. Гартнага (першая частка рамана «Сокі цаліны») была напісана ў асноўным у 1914-1916 гг. Праўда, надрукавана «Бацькава воля» была толькі ў 1922 г., хоць асобныя ўрыўкі з яе Ц. Гартны змяшчаў значна раней у газеце «Дзянніца». Выдаючы «Бацькаву волю» пасля Кастрычніка, Ц. Гартны, мабыць, некалькі дапрацаваў яе. Гэта неабходна ўлічваць.

«СОКІ ЦАЛІНЫ»

Першае выданне «Бацькавай волі» прымушае нас задумацца над ідэйна-мастацкім напрамкам творчасці капыльскага гарбара і пецярбургскага рабочага Зміцера Жылуновіча (Ц. Гартнага). У свой час, у 20-я гады, творчасць Гартнага рэзка супрацьпастаўлялася творам Купалы і Коласа як творчасць «пралетарскага рэвалюцыянера». Рэвалюцыйны характар твораў Купалы і Коласа пры гэтым усяляк ігнараваўся. Падставай для такога супрацьпастаўлення служыла тое, што асноўным героем Ц. Гартнага з'яўляўся не селянін, як у Купалы і Коласа, а рабочы ці ва ўсякім выпадку рамеснік.

Ступень жа рэвалюцыйнай актыўнасці герояў гэтых пісьменнікаў, рэвалюцыйнай дзейснасці іх твораў не ўлічвалася. Не ўлічваўся ўзровень і характар класавай свядомасці героя дакастрычніцкіх твораў Ц. Гартнага.

Дарэчы сказаць, сам Ц. Гартны не вылучаў сябе з той купалаўска-коласаўскай літаратурнай традыцыі, якая была найбольш моцнай у дакастрычніцкай беларускай літаратуры. Цікава, што хоць герой яго «Бацькавай волі» (выданне 1922 г.) і з'яўляецца рабочым, але не пралетарскія, а іменна сялянскія рысы яго псіхалогіі падкрэслівае і, так сказаць, паэтызуе пісьменнік. У пісьме да Зосі Рыгор Нязвычны прызнаецца: «Цэлымі днямі карпеючы ў фабрыцы і чуючы бясссціхны шум і грукат машын, мне здаецца, што гэта трашчаць і грукочуць не страшэнныя фабрычныя машыны, а калёсы мужыцкіх драбін да панарадаў, хутка коцячыся з гор па камяністым, каляіністым сцежкам родных палеткаў...»[1]

Яшчэ больш выразна паэтызуецца сялянскае, нацыянальна звужанае светаадчуванне героя «Бацькавай волі» ў такім апісанні:

«З неба глядзелі мільёны зор, большых і меншых, міргаючых і бліскаючых, трымаючых вышэй і ніжэй... Панавала дзіўная сціш! І вось, сярод гэтай сцішы луналі пявучыя мелодыі беларускай вясёлай песні. Стройным хорам мяккіх галасоў выходзілі яе зыкі з набалелых, спрацаваных грудзей бадзёрае, рэзвячае моладзі; разносіліся па ўсім мястэчку, паднімаліся к небу, зорнаму і цёпламу, ды танулі ў яго глыбокай цемні. Рыгор дужа любіў гэткія абразы роднага краю, і, чуючы блізкія сэрцу, свае песні, якія ён бывала распяваў сам кожны дзень і вечар, на'т не забываючы і на чужыне, яму рабілася бязмерна шчасна і дорага тое, што ён сёння ізноў тут, дома, у сваім мястэчку, дзе радзіўся, рос і пражыў многа гадоў, дзе ўсё-ўсё яму так блізка і знаёма, пачынаючы ад нівы і канчаючы высокім прыветным небам. Жывучы ў вялікім і шумным чужым горадзе, ён толькі і чуў, што грукат і шум, стук і бразг, толькі і

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 5-6.

бачыў, што сухіх чэрствых людзей, чужых не толькі чужому, а адзін другому, нез'яснёных, зацягнутых клейкаю сілай у свае ўласныя будзённыя клапоты, непрыветлівых, бесспагадных, з якімі нельга боязна перакінуцца словам-другім, не толькі каб падзяліцца сваімі думкамі, жаданнем, парадавацца, парадавацца ці пасумаваць разам. Халодныя бы. каменне бруку! А тут — ат тут што! Кожны чалавек, кожная хата табе знаёма; кожны стрэчны аддасць шчырае прывітанне, загавора з табою з першага разу, як быццам бы ён знаём з табою некалькі гадоў. Ды на што тое знаёмства: кожнага любога чалавека лёгка з аднаго ўзірку распазнаць з ног да галавы, да ногцяў, зверху да глыбіны. Не баішся нікога, не баішся нічога: страчаеш Якава ці Грышку, Сёмку ці Янку, прыпыніш, пагутарыш, парадзішся, потым развітаешся, як з братам, як з бацькам. Вось гэта дык пекнасць, вось гэта дык краса! Некарысная людская душа прадыктавала яе, не з заднім інтэрасам яна праводзіцца, а сама Творчая сіла ўлажыла яе, як непрыменную часціну ў пук жыццёвых законаў, упляла ў вянок людскіх стасункаў. «Ох, не!»... уздыхнуў Рыгор, падышоў к капцу вуліцы і, узіраючыся на вялікі пекны сад, здаецца, як ён прыпамінае Карпа Смыка — аднаго з харошых і паважаных гаспадароў сілкаўскіх: «я б ніколі не выбіраўся з свайго краю, з роднага мястэчка, нікуды, каб не злая сіла, каб не горкі лёс, што вымушаюць мяне на гэта. Мне здаецца, што я ніколі не змагу прывыкнуць к гарадскому шуму, калі нядоля заставіць мяне доўга жыць на чужыне. Каб гэта мая воляі і сіла, я адгарадзіў бы свае Сілцы ад усякага чужога, прыкаваў бы сябе к ім і ўсю душу аддаў бы па збудаванне ў ім такога шчаснага, багатага і светлага жыцця, якому б кожны пазавідаваў бы...»[1] У наступным выданні «Бацькавай волі», а таксама працуючы над астатнімі часткамі «Сокаў цаліны» («На перагібе», «Крыжавыя дарогі», «Чырвоныя зарніцы»), Ц. Гартны стараецца падкрэсліць і паэтызуе ў Рыгоры Нязвычным якраз тыя рысы светаадчування, якія характарызуюць яго ўжо як пралетарыя. Напрыклад, прыведзенае вышэй месца пра «абразы роднага краю» гучыць ужо так:

«З другіх канцоў мястэчка даносіліся да яго вушэй стройныя песні моладзі, крык і выгукі. Рыгор прыслухаўся да знаёмых яму песень і варочаў у памяці нядаўняе мінулае, зараз далёка адляцеўшае ад яго і не выклікаўшае ў ім тых пачуццяў і настрояў, якія яму былі ўжыўны да паездкі і жыцця ў горадзе. Цяпер ён лішні раз адчуў, што ў яго жыцці прайшла высокая мяжа, паабапал якое два розных светы. Той свет, у каторым ён жыў да паездкі ў Рыгу, страціў сваю цнотную цікавасць, пашарэў і пахаладзеў. Той

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 62-63.

другі, з якім ён сустрэўся ў шумным бурлівым горадзе, сярод тысяч рабочых, новых для яго людзей, у заводскіх майстэрнях — гэты свет запаланяў яго нутро, заварожваў думкі і пачуццё. Рыгор адчуў, што тая прага наведаць Сілцы, з якою ён прасіўся на адпачынак, канцэнтравалася амаль выключна на жаданні ўгледзецца з маткаю, Зосяю ды з таварышамі. Іншыя матывы прадстаўлялі сабою нешта нямоцнае, крохкае, аджываючае. Грунт, на якім ён рос і гадаваўся, выглядаў кладкаю, пакладзенаю для пераходу з аднаго берага на другі. Калі давялося вярнуцца назад, то не для таго, каб гэта паўтараць часта, шкадуючы пакінутага, а з тым, каб яшчэ раз паглядзець на тое, што, магчыма, назаўсёды пакідаецца... І раптам прагучэўшая песня дзесьці ўлева ад яго паказалася Рыгору дужа мізэрнай і ціхай, калі ён перакінуў сваю думку ў грымлівыя сцены рыжскага завода...»[1]

Прыклады такія (а іх можна прывесці нямала) сведчаць, што Ц. Гартны стаў на шлях некалькі механічнай пераробкі, нават ломкі характару галоўнага героя, замест таго, каб прасачыць эвалюцыю светапогляду сялянскага хлапца, які рабіўся пралетарыем і свядомым змагаром супраць буржуазнага ладу. Атрымалася так, што аўтар з самага пачатку механічна «падганяе» вобраз вядучага героя рамана пад загадзя прынятую норму «стопрацэнтнага пралетарыя», а гэта надало ўсяму твору непажаданую статычнасць, ілюстрацыйнасць, а ў асобных выпадках (як мы ўбачым) прывяло і да ідэйна-мастацкага фальшу.

Пры ўсіх яго слабасцях, раман «Сокі цаліны» — цікавая з'ява ў гісторыі зараджэння і станаўлення беларускага рамана. Першая ў беларускай літаратуры спроба паставіць у цэнтры вялікага твора рабочага, пралетарыя — гэта, безумоўна, значная пісьменніцкая заслуга Ц. Гартнага. Адзначаючы гэта, мы не павінны ігнараваць даволі складанай эвалюцыі светапогляду пісьменніка, якая, як можна заўважыць, выявілася і ў творчай гісторыі «Бацькавай волі».

Раман Ц. Гартнага «Сокі цаліны» пачынаецца з даволі каларытных малюнкаў дарэвалюцыйнага жыцця беларускага мястэчка з яго своеасаблівым побытам, нялёгкай сялянскай працай, з яго фэстамі, кірмашамі, вяселлямі, плёткамі — жыццё павольнае і няяркае.

«У Сілцох самыя маленькія здарэнні, як вяселле, радзіны, нават асвячэнне хаты ці другія дробныя папойкі, былі нейкімі асобнымі навінамі, аб якіх стараліся праведаць усе мяшчане і аб якіх гутаркі знаходзілася па цэлыя тыдні. У такім ціхім стаячым жыцці, якое панавала ў Сілцох, і не дзіва, што ўсякая муха — заваруха: кожнаму назаляе аднакавасць да ачамернасці, набівае

---

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Мінск, 1957, стар. 89-90.

адваротную аскому і нават стамляе душэўна. Хоць і малейшая іначасць вее чымсь новым, хоць трошкі ды бурнейшым»[1].

І, вядома, для сілкоўцаў прыезд сына ўдавы Стэпы па пабыўку — не малая падзея.

Як-ні-як Рыгор Нязвычны — гарадскі чалавек, хоць, зразумела, багацця не нажыў, працуючы на заводзе. Ёсць матэрыял і для плётак. Да Зосі Прыдатнай сватаецца хлопец з багатай сям'і — Васіль Бераг, з якім сам поп «ручкаецца». Сілкоўцы ж добра ведаюць, што ў Зосі з Рыгорам была перапіска. Вядома, Рыгор ніякі не супернік Васілю, па думцы сілкоўцаў: хіба прамяняюць Прыдатныя багацея і «гаспадара» Васіля на «галяка» і «збегляца», «дэмакрата» Рыгора. Кожны быў бы не супраць «убіцца» ў радню да Берагаў.

Але ж прычыны для плётак і размоў ёсць. Моладзь цяпер не вельмі ахвотна падпарадкоўваецца «бацькавай волі», так што «валтузні» на пацеху сілкоўцам павінна хапіць.

І сапраўды, у Сілцах ёсць ужо людзі, сярод моладзі асабліва, якія не хочуць ісці прывычнымі бацькоўскімі сцежкамі. У нейкай сваёй форме, у «сілцоўскіх» маштабах, але і тут знаходзяць водгук новыя ідэі і новыя справы. «Мястэчка Сілцы і горад Рыга. Пецярбург. Нейкая сіла лучыла іх між сабою. Калыханне хваль жыццёвага мора раўнаважна ахапляе зямную кулю. Адлівы — прылівы. Аднакі ўзровень».

У асяроддзі новай, гатовай да сур'ёзных грамадскіх спраў моладзі і звычайная дзяўчына Зося Прыдатная робіцца больш смелай у сваіх імкненнях і парывах, у сваіх пачуццях да Рыгора.

Зося — прыгожая дзяўчына ў тым узросце, калі нясkладны падлетак пачынае адчуваць сябе жанчынай. Яна ведае, што бацькам да душы прыйшоўся Васіль з яго багаццем, што Рыгор для іх — толькі перашкода «шчасцю» дачкі. Але Зосю гэта мала абыходзіць. Прывыкшы да адноснай самастойнасці ў сям'і (яна ж не горш за бацьку можа і за плугам прайсці), Зося спадзяецца, што і на гэты раз будуць лічыцца з яе жаданнямі. А ўсе жаданні яе — быць побач з тым, каго яна кахае.

Вобраз Зосі — найбольш закончаны і найбольш паэтычны ў рамане.

«Расстаноўка» сіл і вобразаў у «Бацькавай волі» прымушае ўспомніць «Паўлінку» Я. Купалы.

У пецярбургскім гуртку Эпімах-Шыпілы, дзе Ц. Гартны пазнаёміўся з Янкам Купалам, захапляліся цудоўнай купалаўскай камедыяй. І, вядома, Ц. Гартны не мог не ведаць яе. І ўсё ж можна і трэба гаварыць аб літаратурнай самастойнасці «Бацькавай волі».

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 109.

Усе фарбы для гэтага твора ўзяты Ц. Гартным з рэальнага жыцця. Сілцы — гэта па сутнасці мястэчка Капыль, якім ведаў яго пісьменнік.

Як ні важны ў рамане вобраз Зосі, але на першым плане ва ўсіх кнігах «Сокаў цаліны» — Рыгор Нязвычны. Рыгор — гэта аўтарская пазіцыя ў адносінах да таго, што ў творы малюецца, аб чым апавядаецца. А апавядаецца ў рамане аб вельмі і вельмі многім: тут і местачковы побыт, і жыццё пралетарскай Рыгі, і рэвалюцыйны Пецярбург, і прыфрантавы Мінск... Аўтар імкнуўся расказаць аб наспяванні рэвалюцыйнай сітуацыі ў краіне, даць жывыя малюнкі эпохі, паказаць перапляценне і перакрыжаванне чалавечых лёсаў, расказаць аб тым, як «багатая сокамі цаліна агромнай краіны вырошчвала новыя пасынкі».

На першы погляд можа здацца дзіўным і нечаканым тое, што пры беднасці празаічных традыцый нават першыя беларускія савецкія раманы і аповесці выявілі ўстойлівую тэндэнцыю да шырокага сацыяльна-гістарычнага асэнсавання жыцця. Але нічога нечаканага ў гэтым не было: беларускі раман нараджаўся ў бурны пераломны перыяд гісторыі, калі асабліва «агаліліся», сталі відавочнымі сацыяльныя спружыны гістарычнага быцця людзей. Акрамя таго, беларускі раман развіваўся не ізалявана. Працэс фарміравання і станаўлення беларускага рамана быў часткай агульнага працэсу станаўлення савецкай літаратуры наогул, савецкага рамана. Кастрычнік зрабіў даступнымі беларускаму народу дасягненні сусветнай культуры і літаратуры.

Вось чаму 'беларускі раман праходзіў як бы скарочаны шлях да жанравай сталасці, паскорана праходзіў яго.

Але шлях гэты быў складаны. Беларускі раман яшчэ Юлькі авалодваў азбукай жанравай культуры, а сама рэчаіснасць ужо ставіла перад ім складанейшыя задачы, патрабуючы ад беларускіх раманістаў сур’ёзнага і дэйна-творчага наватарства.

І калі сёння мы бачым, што наватарства гэтае не заўсёды было дастаткова глыбокім і плённым, мы не маем права забываць пра тыя цяжкасці, што стаялі перад першымі беларускімі раманістамі. Але няма патрэбы нам і закрываць вачэй на слабасці першых беларускіх раманаў, слабасці, якія вельмі часта тлумачыліся не толькі суб’ектыўнымі прычынамі, але і агульным узроўнем развіцця таго ці іншага жанра.

Трэба адзначыць, што беларуская крытыка 20-х гадоў схільна была часам вельмі спрошчана разумець сутнасць наватарства савецкай літаратуры, зводзіць наватарства ў мастацтве да новага светапогляду і чыста знешніх «рэвалюцыйных» прыкмет стылю. І не дзіўна, што раман «Сокі цаліны» мог здавацца многім крытыкам узорам новага рамана, вышэйшым дасягненнем беларускай

літаратуры ў гэтым жанры: па-першае, галоўны герой рамана — пралетарый, па-другое, «як рэвалюцыянер, Ц. Гартны адрэзвае словы, у яго няма мяшчанскай закругленасці фразы; стыль яго жорсткі і, значыцца, рэвалюцыйны»[1]

Вядома, марксісцкі светапогляд меў першаступеннае значэнне ў справе стварэння новай культуры і літарагуры. Але светапогляд і тым больш новая тэма, новы герой не вядуць аўтаматычна да новай, вышэйшай ступені мастацкага развіцця. Толькі творча і па-сапраўднаму авалодаўшы дасягненнямі мастацкай культуры папярэдніх эпох і перш за ўсё дасягненнямі рэалізма, можна было паспяхова ўздымаць літаратуру і мастацтва на новую ступень, развіваць сацыялістычную культуру. На гэта арыентавалі савецкае мастацтва Ленін і Камуністычная партыя.

Аўтар рамана «Сокі цаліны» ўслед за М. Горкім абраў галоўным героем пралетарыя, імкнучыся прама, праз героя выявіць сваё разуменне грамадскага жыцця. Калі развіваць ужыты раней фігуральны выраз пра «поезд гісторыі», дык можна сказаць, што героем сваім Ц. Гартны абірае таго, хто не ў «вагоне», а на «паравозе», «ля топкі», аднаго з тых, хто абслугоўвае лакаматыў гісторыі — рэвалюцыю.

Але пісьменніку не хапіла творчай, рэалістычнай культуры і, магчыма, наогул таленту, каб па-мастацку саўладаць з багацейшым жыццёвым матэрыялам.

Ц. Гартны не быў захоплены «маладнякоўскай» верай у цудадзейную сілу гучнага, эмацыянальнага слова. Але і яго раману не стае іменна мастацкага аналізу, празмерна часта мастацкае паглыбленне ў жыццёвы матэрыял падмяняецца ў рамане «Сокі цаліны» павярхоўным апісальніцтвам або публіцыстычнымі дэкламацыямі.

Пісьменнік парушыў рэалістычны прынцып стварэння характару ўжо тым, што ён, як адзначалася, механічнаператварыў сялянскага хлопца Рыгора Нязвычнага ў нерухомы эталон «стопрацэнтнага пралетарыя». Вядома, прычыны мастацкай слабасці вобраза галоўнага героя рамана «Сокі цаліны» абумоўлены былі не толькі суб’ектыўнымі, але і многімі аб’ектыўнымі прычынамі. Стварэнне вобраза пралетарыя было не лёгкай мастацкай задачай не толькі для беларускіх раманістаў, але і для ўсёй савецкай літаратуры. Што ж датычыцца беларускай прозы, то тут не было нават яшчэ сапраўднага вопыту аналітычнага раскрыцця чалавечай псіхалогіі: не дзіўна, што іменна псіхалагічнай пераканаўчасці і глыбіні перш за ўсё і не стае ‘вобразу галоўнага героя «Сокаў цаліны».

[1] «Полымя» № 4, 1927.

Беларуская проза пры сваім зараджэнні была пераважна прозай жанравых малюнкаў сялянскага побыту. Першым беларускім празаікам больш удаваліся апісальная, партрэтная і наогул «знешняя» характарыстыка чалавека. Гэта датычылася і «Бацькавай волі» Ц. Гартнага. Ужо ў першым варыянце «Бацькавай волі» бытавая абмалёўка персанажаў вызначалася трапнасцю і яркасцю:

«Не больш як хвілін праз пяць у хату ўвайшлі: Зосін бацька, здаровы, чорны і смуглы, але яшчэ малады мужчына, з расчэсанымі на прадзел валасамі, у чыстай крамнай картовай жакетцы, у такіх самых портках, выпушчаных цераз халявы элегантных, глянцовых ботаў, з густымі, як у гармоніку, складкамі, работы самага лепшага майстра ў Сілцох — Самуся Пыця; рэзвы і з таемнай хітрасцю ды пранырлівасцю мужык Мікола, якога мелі ў воку траха не ўсе валашчане, ніколі ніводнае справы не ўладзіўшыя без яго, Прыдатнага. Услед за імі пераступіў парог Васіль Бераг, малады і крэпкі хлапец, але няхлюяваты, сутулы і косы, з лёгкім рабацепнем па белым пляскатым твары, сын Янкі Берага, аднаго з багацеяў сыноўскіх, памёршага некалькі гадоў назад ад тыфу і пакінуўшага свайму адзінаму сынку вялікае наследства, якое аддаў разам з ім пад апеку свайму малодшаму брату Хлёру — да «савяршапалецця Васіля», як пісалася ў завяшчанні... У канцы за ўсімі была Марта, маці Зосі, трывалая, карчукаватая, але рухавая і вёрткая кабеціна, гадоў так пад трыццаць пяць, з поўным чырвоным тварам і з непамерна пукатымі грудзямі і шырокім крыжам; нібы заведзеная машына, яна бесперасціханку ўсё лепятала, ні на момант не сціхаючы, ушчаўшы яшчэ з надворку. Сваёю гутаркаю Марта разам ажывіла ўсю хату»[1].

У такіх бытавых апісаннях раманіст абапіраўся на танную традыцыю як літаратурную, так і фальклорную. Але як толькі аўтар «Бацькавай волі» ад апісальных характарыстык пераходзіў да псіхалагічнага аналізу, апавядальны тэкст яго звычайна рабіўся няскладным і цьмяным, вобразнасць цяжкай, штучнай, наіўнай.

«Калі так, то і ўся справа павінна пахіліцца ў мой бок»,— прамільгнулі ў Васілёвай галаве ружовыя шчасныя думкі, і вось небасхіл яго агляду апрануўся ў пекную капоту вясёласці»[2].

«Зося саромна скасіла свой погляд і, стрымоўваючы ў нутру кіпучае пачуццё ласкі, моцна, порыўкам, сапла. Рыгор не спускаў з яе вачэй, прыслухоўваўся к яе сыпу і гультайна, нерухома сядзеў на адным месцы, як бог у нірване»[3]. У другім варыянце «Бацькавай волі» і асабліва ў трох апошніх «квадрах» рамана Ц. Гартны настойліва імкнецца выяўляць сацыяльную падаснову чалавечых

---

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 7.
[2] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 7.
[3] Там жа, стар. 83.

перажыванняў і паводзін. Гэта быў значны крок у ідэйна-мастацкім развіцці пісьменніка. Але, як і многія іншыя пісьменнікі 20-х гадоў, Ц. Гартны часам вельмі спрошчана разумее сацыяльна-класавую прыроду чалавечых характараў. Супраць такога спрашчэння ў свой час выступаў, як вядома, М. Горкі, які вучыў паказваць «класавую прыкмету» як нешта «вельмі ўнутранае, нервова-мазгавое, біялагічнае».

Аўтар рамана «Сокі цаліны», характарызуючы перажыванні Рыгора Нязвычнага, Сёмкі і іншых сваіх герояў, занадта часта ідзе ад абстрактнага, гатовага ўяўлення аб тым, як павінен мысліць і адчуваць прадстаўнік рабочага класа, бядняк-селянін і г. д. «Але Рыгор, як і ў Рызе, не цяжыўся працаю. Ён уверана і цвёрда ўваходзіў у вароты завода разам з усімі рабочымі, рашуча прыступаў да станка і пачынаў работу. Сама работа ішла ўжо спакойным роўным тэмпам. Як і раней, ён любіў цяганіну вытворчасці, працэс ператварэння куска сталі ў стройную каштоўную рэч... Але разам з тым ён вёў падлік затрачанай для фабрыканта рабочай энергіі, ператварыў яе ў дадатковую вартасць і заключыў: «Якія капіталы мы складаем у кішэні кучкі эксплуатататараў! А пайдзі б гэта на агульную карысць — якіх бы поспехаў дасяглі ў людскім дабрабыце».

Аўтар як бы аддае свайму галоўнаму герою ўсё самае лепшае, што ён бачыць у рабочым класе, не заўважаючы часам, што герой яго не мае права на тую высокую абагульняючую ролю, якая адводзіцца яму ў рамане. Прыёмы гераізацыі Рыгора Нязвычнага ў рамане вельмі наіўныя і псіхалагічна непераканаўчыя. Незвычайныя якасці Рыгора як пралетарскага рэвалюцыянера больш дэкларуюцца, чым па-мастацку раскрываюцца. Пры гэтым аўтар акружае свайго героя атмасферай нічым не апраўданага пакланення: ім усе захапляюцца, на яго ледзь не моляцца, і не толькі маці (што натуральна) ці Зося, але і таварышы па падполлю. Яшчэ нічога не зробіць Рыгор, толькі паявіцца ў новым асяроддзі, скажа некалькі агульных фраз, і ўжо гатова: «Пасля гэтай гутаркі Рыгор выглядаў у ваччу Памылкі загартаваным ваякам і дасканала падгатаваным абаронцам рэвалюцыйных прынцыпаў змагання»[1].

«Яго ўдумная, грунтоўная гаворка выяўляла перад Сёмкам незвычайнага чалавека, якому патрэбна вучыць, а не вучыцца».

А што датычыцца Ганны, дык для яе фігура Рыгора «засланяла сабою і гмах Ісакіеўскага сабора, і шпіц Петрапаўлаўкі».

Механічная, у значнай ступені дэкларатыўная пераробка вобраза простага сілкоўскага хлопца, які яшчэ толькі пачаў «пераварвацца ў фабрычным катле», у гатовы ўзор пралетарскага

---

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны, т. II. Мінск, 1957, стар. 48.

рэвалюцыянера, выклікала мастацкую непераканаўчасць вобраза галоўнага героя. Ужо ў «Бацькавай волі» вобраз Рыгора раздвоіўся, і аўтар не пераадолеў гэтага раздваення на працягу ўсяго твора.

У першым варыянце гэтай часткі рамана ўсё канчаецца тым, што Рыгор пакідае Сілцы, не перамогшы «бацькавай волі», але са шчырым болем за Зосю, за яе і сваю нялёгкую маладосць.

Ператвараючы Рыгора ў чалавека ідэі, змагара, аўтар не знайшоў патрэбнага тону для мастацкага вырашэння складанай калізіі, што ўзнікла з прыездам Рыгора ў Сілцы. Гэта і ўнесла з самага пачатку фальш у вобраз і характарыстыку Рыгора. Прыезд Рыгора ў Сілцы зрабіў няшчаснай дзяўчыну, якая вельмі шчыра яго кахала, але не вельмі верыла (і не без падстаў) у сур'ёзнасць яго намеру вырваць яе з-пад улады «бацькавай волі». Плёткі, якія засталіся пасля ад'езду Рыгора і для якіх ён даў падставу, павінны былі ператварыць і ператварылі жыццё Зосі ў сям'і Берагаў у сапраўднае пекла. Усё б гэта яшчэ можна было аднесці за кошт неспрыяльных абставін, жыццёвых умоў, калі б Рыгор не выступаў ва ўсёй гэтай гісторыі як халодны самазадаволены рэзанёр, якога ніяк не абыходзіць трагедыя Зосі. Рыгор ад'язджае ў горад са светлым чалом, са спакойнай душой чалавека, які зрабіў усё, што мог. Не паспеўшы выехаць з Сілцоў, Рыгор завязвае даволі пошлы флірт з новай дзяўчынай, і Зосі для яго ўжо не існуе. Праз некаторы час ён разважае: «Ці паверыць ён (Сёмка), што я так хутка сумеў сыйсціся з гэтай дзяўчынаю, падобнаю да Зосі... Каб ён ведаў, што я тут вытвараю! Смяяўся б покатам, цешыўся б».

Такіх нечаканых самахарактарыстык у рамане нямала.

«Пазнаёміўся з цэлым шэрагам таварышаў... Меў добра знаёмых дзяўчат... Ха-ха-ха! Апошняе смешна? Так, у разгар барацьбы з катам... Людзі, браток».

Што гэта — супярэчлівасць характару, якую хоча раскрыць пісьменнік? Не, для аўтара Рыгор — натура цэласная, «стопрацэнтны рэвалюцыянер», узор барацьбіта.

Уся справа, думаецца, у тым, што з-пад дэкларатыўных характарыстык Рыгора-пралетарыя, насуперак аўтарскаму жаданню, час-ад-часу праглядвае аблічча сілцоўскага Рыгора — простага хлопца, у якога і думкі і паводзіны мала звязаны з нейкай высокай мэтай. У адносінах з Ганнай, потым Наталляй, у думках пра маці гэты «першапачатковы» Рыгор заяўляе аб сабе вельмі моцна. І тады перад чытачом — самы звычайны хлапец, трохі самазакаханы, але па-чалавечы душэўны (у адносінах да маці). А побач з гэтым Рыгорам у творы жыве другі Рыгор, для якога быццам не існуе нічога, акрамя справы, які не прызнае нічога «прыватнага», для якога мае значэнне толькі «агульнае». Толькі гэтага, другога Рыгора аўтар прызнае «законным», сваім.

Аўтар увесь час «змагаецца» з тым першым, «сілцоўскім» Рыгорам, стараецца неяк сцерці, згладзіць яго рысы. Вось Рыгор прачытаў пісьмо Зосі, напісанае да Гэлі. «У сваім лісце Зося паведамляе таварышку пра апошнія здарэнні з свайго прыватнага жыцця. Ліст напісаны слязьмі пакутнага чалавека. Няроўныя літары адбівалі ўтомленае сэрца жанчыны. Берагі давялі Зосю да таго, што яна не выцерпела і збегла ў прочкі. Бацькі бесспагадлівыя: іх адносіны — нявытрымныя здзекі.

«Цёмныя думкі не пакідаюць мяне ні на хвілю. Я губляюся ў іх, як запалоханая белка. Памажы мне, дарагая, знайсці незваротнае выйсце».[1]

Як павінен паставіцца да гэтага Рыгор?

«Зосіна трагедыя хвілін пяць непарушна трымала Рыгора на адным месцы. Ён чуў, што нябачныя ніткі яе шавеляцца пад грудзяною клеткаю, але не хацеў паддавацца сентыментальнаму настрою».

«Не хацеў паддавацца сентыментальнаму настрою» — пад гэтай формулай аўтар старанна схаваў таго Рыгора, які мог бы адчуць і пакуты сумлення і сапраўдны боль за Зосю. Гэта ж усё «асабістае», а «сапраўдны рэвалюцыянер», на думку многіх пісьменнікаў 20-х гадоў, можа пакутаваць толькі за «агульнае»! Такое спрошчанае разуменне новай рэвалюцыйнай маралі, псіхалогіі пралетарыя-барацьбіта вельмі пашкодзіла Ц. Гартнаму пры стварэнні вобраза Рыгора Нязвычнага. Аўтар сам не заўважае, што такія паводзіны героя, як у прыкладзе з Зосіным пісьмом, проста зніжаюць вобраз Рыгора. Аўтар імкнуўся падкрэсліць у ім рысы загартаванага барацьбіта, а чытач замест гэтага бачыць толькі чэрствасць, самазакаханасць. Тым больш, што саміх рэвалюцыйных спраў Рыгора Нязвычнага, якія б неяк апраўдвалі яго, у рамане па сутнасці няма. Справы гэтыя толькі дэкларуюцца. Аўтар настолькі закаханы ў свайго героя, што не заўважае нават, у якім нявыгадным святле паўстае перад чытачом Рыгор Нязвычны, калі ён граміць іншых за нерашучасць, патрабуе выступленняў, нягледзячы ні на што, хоць сам не столькі дзейнічае, колькі рэзанёрствуе. Вось у Смагіне, куды Рыгор перабраўся пасля Рыгі, на перадмайскім пасяджэнні камітэта абмяркоўваецца пытанне аб дэманстрацыі.

«Ахапіўшае некаторых камітэтчыкаў сумненне ў правовасці папярэдніх пастаноў пра майскія выступленні сустрэла ад Рыгора рашучы адпор.

Яго прамова вярнула хісткім таварышам рэвалюцыйную загартаванасць»[2].

---

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны, Т. II, Мінск, 1957, стар. 39.
[2] Там жа, стар. 87.

Усе ідуць на дэманстрацыю… акрамя Рыгора. Ён згадзіўся з меркаваннямі таварышаў, што яму быць там небяспечна (як быццам іншым не небяспечна), і назірае з акна за тым, як паліцыя разганяе дэманстрацыю.

І гэты прыклад вельмі характэрны. Ператварыўшы Рыгора ў рэзанёра, чалавека, які толькі і робіць, што дэманструе сваю класавую свядомасць, аўтар не змог па-сапраўднаму, па-мастацку раскрыць якраз гэтую самую свядомасць.

Так помсцяць мастаку павярхоўныя, механічныя прыёмы стварэння чалавечага характару, недастатковая культура псіхалагічнага аналізу. Трэба адзначыць, што апошняя частка рамана («Чырвоныя зарніцы») характарызуецца значна ўзрослшай мастацкай культурай. Пісалася яна ў канцы 20-х гадоў, калі наогул узнялася творчая культура беларускай прозы. Гэта лішні раз сведчыць, што ідэйна-мастацкія вартасці і недахопы рамана «Сокі цаліны» ў значнай ступені абумоўлены былі агульным узроўнем развіцця беларускай прозы 20-х гадоў.

Першыя беларускія раманы («Новая зямля», «Сокі цаліны», «Палескія аповесці») маюць выразна аўтабіяграфічны характар. У гэтым можна бачыць пэўную заканамернасць.

І сапраўды, для раманіста, які не мае магчымасці абаперціся на значную нацыянальную кніжную традыцыю, аўтабіяграфічны матэрыял павінен мець асаблівае значэнне.

Настолькі ж натуральная цяга раманістаў маладой прозы да храналагічнай кампазіцыі, аснованай на біяграфіі аднаго героя). Такая кампазіцыя і самая лёгкая, але адначасова і вельмі складаная. Самае простае — апісваць падзеі так, як іх назірае галоўны герой, як яны праходзяць і развіваюцца перад яго вачыма, паслядоўна раскрываць гісторыю чалавечага характару. Але затое, як не лёгка і не проста надаць такому, здавалася б, пасіўнаму апісанню драматычнае напружанне, мастацкую глыбіню.

Класічным узорам надзвычай свабоднага храналагічнага разгортвання матэрыялу на аснове біяграфіі аднаго героя можа служыць кампазіцыя эпапеі М. Горкага «Жыццё Кліма Самгіна» (дарэчы, у апошніх частках «Сокаў цаліны» Ц. Гартнага выразна заўважаецца ўплыў гэтага твора, асабліва ў апісаннях грамадскіх падзей).

Такая кампазіцыя дае раманісту асаблівы прастор для шырокай характарыстыкі падзей самога грамадскага жыцця. Раскрываючы ў рамане «Жыццё Кліма Самгіна» гісторыю жыцця няяркага, шэрага «чалавека ў пенснэ», М. Горкі надзвычай дакладна і шырока апавядае аб падзеях амаль саракагадовай гісторыі рускага грамадства: тут і «магікане народніцтва», і Хадынка, і інтэлігенцкія спрэчкі, і барыкады на вуліцах і г. д.

Але ў тым і складанасць пабудовы твора на аснове біяграфіі канкрэтнага чалавека, што пры надзвычай свабодным выкарыстанні самага разнастайнага жыццёвага матэрыялу мастак павінен надаць твору драматычнае напружанне, мастацкую стройнасць. А гэтага ў рамане нельга дасягнуць без таго, каб усе падзеі грамадскага жыцця былі неяк суаднесены з чалавечымі характарамі, думкамі і пачуццямі жывых людзей. Кожная грамадская падзея ў рамане «Жыццё Кліма Самгіна» падаецца чытачу як бы «прафільтраванай» праз пэўнае асяроддзе людзей (найчасцей тое, што акружае Кліма Самгіна), і таму кожная грамадская падзея ў рамане неяк афарбавана канкрэтнымі чалавечымі эмоцыямі, ацэнкамі.

Храналагічна-біяграфічная кампазіцыя, як і ўсякая іншая, патрабуе ад пісьменніка філасофскага асэнсавання падзей: без гэтага яму не перамагчы разнастайнейшага жыццёвага матэрыялу.

Кампазіцыйны прынцып арганізацыі жыццёвага матэрыялу ў рамане «Сокі цаліны» — у асноўным храналагічна-біяграфічны. Як ужо адзначалася, такая кампазіцыя можа быць і сілай і слабасцю мастацкага твора — усё залежыць ад таго, наколькі хопіць пісьменніку творчай культуры, каб авалодаць ёю, выкарыстаць перавагі храналагічнай арганізацыі матэрыялу.

Атрымалася так, што храналагічна-біяграфічная кампазіцыя стала слабасцю рамана «Сокі цаліны».

Трэба адзначыць, што ў лепшых сваіх творах — у апавяданнях «Трэскі на хвалях», «Прысады» і інш., а таксама ў «Бацькавай волі» Ц. Гартны імкнецца будаваць сюжэт на сутыкненнях характараў, на аснове драматычнай калізіі. Дзякуючы гэтаму ў названых творах у нейкай ступені нейтралізуецца, пераадольваецца асноўная слабасць яго творчай манеры, якую можна ўмоўна ахарактарызаваць як «пасіўнасць». Чытаючы творы Ц. Гартнага, нельга не адчуць, што ў творчым працэсе гэтага пісьменніка яўна недастатковую ролю адыгрывае творчая фантазія, з дапамогай якой кожны мастак актыўна перамагае матэрыял, ператвараючы жыццёвы факт у «факт мастацтва». Часам ствараецца нават ураженне, што Ц. Гартны схільны запісваць і апісваць усё, што толькі зберагла яго сапраўды рэдкая памяць. І хоць апісвае ён не механічна, а з пэўнай ідэалагічнай ацэнкай, нават з падкрэслена класавай ацэнкай, усё ж няма ў рамане «Сокі цаліны», ды і ў многіх апавяданнях яго, сапраўды строгага мастацкага адбору жыццёвых фактаў.

Гэты недахоп асабліва павінен быў праявіцца і праявіўся, як толькі аўтар «вывеў» героя «Сокаў цаліны» за межы Сілцоў, вычарпаўшы традыцыйную, але вельмі драматычную калізію («бацькі і дзеці»), якая лягла ў аснову «Бацькавай волі». І ў «Бацькавай волі» Ц. Гартны застаецца верным' свайму таленту, і тут ён «фіксуе»

ледзь не кожны крок, ледзь не кожнае слова сваіх герояў. Але паколькі сам жыццёвы матэрыял абумовіў тое, што сюжэт «Бацькавай волі» разгортваецца на аснове пераважна драматычнай калізіі (сутыкненне характараў), «пасіўнасць» творчай манеры раманіста не сказалася ў «Бацькавай волі» з такой жа непажаданай выразнасцю, як у тых частках «Сокаў цаліны», дзе сюжэт аснованы перш за ўсё на біяграфіі галоўнага героя.

Храналагічна-біяграфічная кампазіцыя прадстаўляе пісьменніку як бы неабмежаваную свабоду для ўвядзення ў твор любога жыццёвага матэрыялу, абы ён толькі характарызаваў эпоху і жыццёвы шлях героя. Але твор можа аказацца загубленым, калі аўтар паверыць у гэтую ўяўную непатрабавальнасць храналагічнай кампазіцыі.

У апошніх трох частках «Сокаў цаліны» не аказалася такіх сюжэтных вузлоў, драматычных сітуацый,якія б неяк арганізоўвалі самы разнастайнейшы жыццёвы матэрыял, ўведзены пісьменнікам у твор. Біяграфічны прынцып пабудовы сюжэта, які быццам бы не ставіць пісьменніку ніякіх межаў у выкарыстанні жыццёвага матэрыялу, настолькі «актывізаваў» памяць пісьменніка, што твор аказаўся «заваленым» выпадковымі і творча непераасэнсаванымі фактамі і падрабязнасцямі. З прыгнятаючай уважлівасцю пісьменнік фіксуе самыя выпадковыя здарэнні на шляху Рыгора. І горш за ўсё, што гэтыя падрабязнасці ніяк не дапаўняюць і не паглыбляюць уяўлення чытача аб цэнтральным героі, бо герой гэты статычны, «загадзя дадзены», ён гіне такім жа, якім чытач сустракае яго ў самым пачатку твора. У рамане, праўда, нямала вельмі цікавых замалёвак і характарыстык грамадскага жыцця напярэдадні і ў часе імперыялістычнай вайны, якія маюць пэўнае мастацка-пазнавальнае значэнне і ў наш час. Вядома, і гэта ўжо не мала, і гэта можна і патрэбна цаніць, асабліва калі ўлічваць, што перад намі адзін з першых раманаў нацыянальнай літаратуры. Трэба адзначыць, што ў апошняй частцы «Сокаў цаліны» («Чырвоныя зарніцы») пісьменнік некалькі пераадолеў «пасіўнасць» сваёй творчай манеры, мастацкі адбор яго становіцца больш мэтанакіраваным. Гэта сведчыла, што пісьменнік рос як мастак разам з усёй нашай прозай.

Неабходна адзначыць, што для твора, у якім няма напружанай драматычнай калізіі, якая б увесь час актывізавала і падтрымлівала цікавасць чытача, для такога твора асаблівае значэнне мае яркасць самога мастацкага апавядання: трапнасць псіхалагічных і партрэтных характарыстык, каларытнасць пейзажных замалёвак, характарыстычнасць бытавых дэталей і мовы персанажаў, яркасць гумарыстычных ці сатырычных ацэнак, багацце мастацкай мовы аўтара і г. д.

Калі чытач «Мёртвых душ» стараецца ні на крок не адстаць ад брычкі Чычыкава, то гэта не таму, што яму вельмі палюбіўся Чычыкаў і тыя, каго ён наведвае, і не таму, што чытача хвалюе лёс гэтых людзей: чытачу палюбіўся сам апавядальнік-аўтар, і ад яго, ад аўтара, чытач баіцца адстаць хоць на крок, «глядзіць у рот» яму, чакае з нецярплівасцю кожнага наступнага слова.

Іменна талент яркага апавядальніка дапамог і Я. Коласу стварыць вялікі твор, які чытаецца з неаслабнай цікавасцю, хоць і няма ў ім сапраўды напружанага драматычнага дзеяння, якое б пранізвала адразу ўвесь твор. Мы маем на ўвазе трылогію «На ростанях». Што ж. датычыць Ц. Гартнага, то яму ніяк нельга было адыходзіць ад драматычнага прынцыпу пабудовы рамана, які, як ужо. адзначалася, лёг у аснову першай часткі рамана «Сокі цаліны», але быў адкінуты аўтарам у трох апошніх яго частках.

Апавядальны стыль рамана «Сокі цаліны» характарызуецца перш за ўсё бытавізмам: аўтар не столькі «малюе словамі», колькі фіксуе кожную жыццёвую і бытавую падрабязнасць, не столькі выяўляе, колькі называе з'яву. Апавядальны стыль яго празмерна аднатонны. Характэрна, што ў такім вялізным рамане, як «Сокі цаліны», амаль ні адна сцэна не сагрэта, не асветлена аўтарскім гумарам. Аб усім апавядаецца з прыгнятаючай сур'ёзнасцю і скрупулёзнасцю. Праўда, там, дзе пісьменнік спыняецца на добра вядомых і блізкіх яму з'явах жыцця, у апавяданні яго прарываецца і лірызм і сапраўдны пафас (час касьбы ў Сілцах, многія апісанні завода, апавяданні пра пакуты бежанцаў і г. д.).

Побач з празмерным бытавізмам апавядальны стыль і сама мова Ц. Гартнага характарызуюцца празмернай кніжнасцю. І гэта не парадокс, а з'ява, якая магла мець месца і сапраўды мела месца ў прозе, мова якой яшчэ толькі выпрацоўвалася. Прыклады такога нечаканага спалучэння самага прыземленага бытавізму з самай вытанчанай і сухой кніжнасцю ў рамане «Сокі цаліны» сустракаюцца на кожнай старонцы:

«Усё ж ні парфума, ні застарэлыя пласты мазкай фарбы, пі балючая чуласць раздражненага грымамі твару не хавалі сабою Гэлінага нездавальнення сваім лёсам. Нацягнутасць адносін паміж ёю і мужам, няўтойная знарочыстай ласкавасцю, выпірала напаверх і цесна лыгалася з абрыдлаю сумятлівасцю вандроўнага жыцця»[1] і г. д.

Або вось яшчэ прыклад, у якім, дарэчы, выяўляецца ўзросшая ў апошніх частках рамана схільнасць Ц. Гартнага да стылю, які часам нагадвае публіцыстычны:

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны, т. II, 1957, Мінск, стар. 36-37.

«Сампсоніеўскі праспект гудзеў голасам перадстаячых боек... Збіраннем сіл... Рыгор бачыў, як хвіліна ад хвіліны людскі натоўп гусцеў, залліваючы прасторы шырокае вуліцы. Гэтаму вобразу было нельга не схіліцца. Яго вялікасць асвячалася духам рабочае ваяўнічасці... Паўстанцкі задзёр нішчыў баязлівасць. Смеласць кідала вызаў непадгатаванаму ворагу... Вось-вось — то там, то сям — гудуць шыбкія палёты каменняў у казакаў. Паліцэйскія бяруць наперавагу вінтоўкі... Але на іх ніхто не шманае. У рабочым раёне — сцеражыся, вораг рабочых!»[1]

Дзеяпрыметнікавыя канструкцыі («прадстаячыя бойкі» і г. д.), аддзеяслоўныя назоўнікі (нацягнутасць, збіранне і г. д.), пры гэтым у самых кніжных спалучэннях, і тут жа раптам — дыялектызмы: «лыгалася», «шманае»!

Асноўная слабасць мовы Ц. Гартнага ў тым, што пісьменнік, вельмі шырока выкарыстоўваючы не толькі бытавую, але і дыялектную лексіку, празмерна занядбаў жывой граматыкай народнай мовы. Сінтаксіс Ц. Гартнага празмерна кніжны.

Вось чаму, нягледзячы на багацейшыя лексічныя сродкі, мова Ц. Гартнага здаецца такой сухой, нягнуткай, беднай экспрэсіяй.

У сэнсе граматычнага, фразеалагічнага складу мова Ц. Гартнага не магла быць узорам для маладых празаікаў 20-30-х гадоў. Такім узорам была для іх перш за ўсё мова Я. Коласа. Але і Ц. Гартны ўнёс свой уклад у станаўленне як «мовы прозы», так і наогул у станаўленне жанра рамана ў беларускай літаратуры.

Адначасова з раманам «Сокі цаліны» беларуская літаратура 20-х гадоў узбагацілася творамі, некаторыя з якіх характарызаваліся больш высокім узроўнем творчай і жанравай культуры.

---

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны, т. II, 1957. Мінск, стар. 312.

ПАЛЕСКІЯ АПОВЕСЦІ

У пачатку 20-х гадоў напісаны былі творы, якія з’явіліся выдатным завяршэннем беларускай рэвалюцыйна-дэмакратычнай літаратуры і адначасова — вялікім пачаткам літаратуры новай, савецкай эпохі. Тут маюцца на ўвазе перш за ўсё такія творы, як «Безназоўнае» Я. Купалы, «Новая зямля» і «Сымон-музыка» Я. Коласа. Да гэтых твораў пэўным чынам прымыкае і першы буйны празаічны твор Я. Коласа — аповесць «У Палескай глушы» (1921-1922 гг.), якая з’явілася пачаткам трылогіі «На ростанях».

Дакастрычніцкая проза Я. Коласа па свайму ідэйнамастацкаму ўзроўню з’яўляецца беларускай класікай. Па жанравых жа якасцях — гэта пераважна малюнкі народнага жыцця, гумарэскі, сацыяльна вострыя, каларытныя. Ствараў Я. Колас і шырокія эпічныя мастацкія палотны, але ў форме паэтычнай («Новая зямля», «Сымон-музыка»).

Можа ўзнікнуць пытанне: чаму на гэты раз Я. Колас не паўтарыў спробы вершаванага рамана? Чаму гісторыя жыцця палескага настаўніка прымусіла пісьменніка абраць форму празаічнай аповесці?

Вядома, поўнага адказу на гэтае пытанне даць немагчыма, бо не ўсе суб’ектыўныя моманты пісьменніцкай працы можна ўлічыць. Але многае паддаецца тлумачэнню. Перш за ўсё, логіка развіцця эпічнага па сваім характары таленту Я. Коласа заканамерна прыводзіла пісьменніка да прозы, да аповесці і рамана.

Сама рэчаіснасць ставіла перад пісьменнікамі новыя і вельмі складаныя праблемы: палітычныя, філасофскія і, вядома, мастацкія. Логіка развіцця светапогляду і таленту Я. Коласа прывяла яго да задумы, рэалізаваць якую найлепшым чынам можна было толькі ў жанры празаічнай аповесці ці рамана. Як вядома, у пачатку 20-х гадоў Я. Колас сур’ёзна пераацэньваў свой погляд на многія грамадска-філасофскія і эстэтычныя з’явы. Сацыялістычная рэвалюцыя не толькі вычарпала, але і значна апярэдзіла палітычную праграму беларускіх рэвалюцыйна-дэмакратычных пісьменнікаў, а гэта патрабавала ад іх пэўных намаганняў, каб зразумець напрамак развіцця падзей, знайсці сваё месца ў шэрагах актыўных змагароў за сацыялістычную будучыню народа.

У гэты час і ўзнікае ў Я. Коласа задума стварыць на аўтабіяграфічным матэрыяле[1] твор аб шляхах дарэвалюцыйнай інтэлігенцыі, аб яе побыце, духоўным жыцці, філасофіі, аб яе сувязях з народным асяроддзем.

[1] На гэтым жа матэрыяле раней Я. Колас спрабаваў напісаць псіхалагічны твор «Школьный труженик» (на рускай мове). Герой яго, настаўнік Сошкін, канчае самагубствам. (Гл. «Беларускі летапіс», Вільня, 1937, № 6-7, стар. 126).

Роздум над пройдзенымі шляхамі дапамагаў пісьменніку глыбей асэнсаваць сучаснасць. І не дзіўна, што Я. Колас адчуў патрэбу ў жанры, які прадастаўляе асабліва вялікія магчымасці для свабоднага роздуму, для мастацкага аналізу псіхалогіі чалавека, яго поглядаў, для свабоднага і ўдумлівага апавядання аб усіх, самых, здавалася б, выпадковых праявах жыцця, якія ўплываюць на псіхіку чалавека. І не дзіўна таксама тое, што першая празаічная аповесць Я. Коласа «У Палескай глушы» з'яўляецца найбольш аналітычным па стылю творам гэтага пісьменніка.

Аповесць была задумана і напісана ў надзвычай складаны ў жыцці беларускай інтэлігенцыі перыяд.

Сацыялістычная рэвалюцыя, знішчыўшы сацыяльны і нацыянальны прыгнёт, дала Беларусі дзяржаўнасць, зрабіла беларускі працоўны люд гаспадаром у сваім доме. Але рэвалюцыйны пралетарыят, яго партыя рашуча выступалі супраць спроб любой нацыянальнай буржуазіі і яе служкі — буржуазнай інтэлігенцыі — выкарыстаць сітуацыю ў сваіх класавых, нацыяналістычных мэтах. Камуністычная партыя змагалася не толькі з вялікадзяржаўным шавінізмам, але і з буржуазным нацыяналізмам, які быў «сімвалам веры» значнай часткі інтэлігенцыі былых ускраін Расіі. Пры гэтым партыя пралетарыята змагалася за тую частку інтэлігенцыі, якая была цесна звязана з народам і магла зразумець яго сапраўдныя інтарэсы, якая здольна была сумленна служыць справе поўнага сацыяльнага разняволення працоўнага чалавека.

Аб настроях, якія мелі месца ў асяроддзі беларускай інтэлігенцыі ў паслякастрычніцкі час, так пісалася ў рэдакцыйным артыкуле часопіса «Полымя» за 1926 год: «Вакол ззялі раны польскай навалы ды грамадзянскай вайны. Толькі-толькі выпарваўся парахавы дым. Але насілася здань голаду. Напружаная ўвага беларускіх працоўных гушчаў хадзіла вакол нязмерных цяжкасцей наступнае працы. Ззаду заставалася пакуль адна заваёва, далёка яшчэ не падмацаваная грунтоўным дзяржаўна-эканамічным і нацыянальна-культурным будаўніцтвам. Шматлікія «дабрадзеі» савецкай улады злясліва выглядалі кожнае незапоўненае месца, кажучы: «Вось пабачыце працу бальшавікоў. Адна мана — не болей...» У складзе беларускай інтэлігенцыі таго часу знаходзілася шмат людзей, якія не мелі ў сабе абранага шляху і хісталіся ў два бакі»[1].

Светаўспрыйманне той часткі інтэлігенцыі, якая забылася на «запаветы бацькоў», страціла гуманістычныя ідэалы, сувязь з народам і рэвалюцыяй, добра перадаў у свой час Цішка Гартны праз вобраз Сідара Браваркі ў апавяданні «Трэскі на хвалях» (1923

[1] «Полымя» № 8, 1926.

г.). Работнік прадкома Сідар Браварка прыязджае ў мясцовасць, дзе ён калісьці працаваў настаўнікам. Ён проста збег з горада, каб «адпачыць ад бальшавікоў». Але і ў вёсцы няма яму супакою, і тут тая ж «хамская ўлада», якую ён так ненавідзіць, хоць некалі і сам гаварыў прыгожыя словы аб «народаўладдзі». Шлях Браваркі ад ліберальных мараў аб народнай рэвалюцыі да рэнегацкіх мяшчанскіх настрояў быў характэрны для пэўнай часткі інтэлігенцыі.

У гэтых умовах твор Я. Коласа аб сумленным, хоць і нялёгкім, няпростым шляху палескага настаўніка да ўсё больш актыўнага служэння народнай справе аб'ектыўна гучаў як папрок тым, хто не збярог дэмакратычных запаветаў рэвалюцыйнага мінулага, як напамінак аб абавязку кожнага чалавека перад народам.

Праблема ўзаемаадносін рэвалюцыйнага народа і інтэлігенцыі была адной з важнейшых для паслякастрычніцкай рэчаіснасці. Пішучы аб «часах мінуўшых», Я. Колас па сутнасці адклікаўся на балючыя пытанні яго сучаснасці. Сваім творам ён не толькі напамінаў аб высокіх маральных прынцыпах сапраўды народнай інтэлігенцыі, але і выказваў глыбокую веру ў тое, што ў народа і яго інтэлігенцыі — адзіны шлях.

Магчыма, ні адзін з беларускіх раманаў не мае такой вялікай крытычнай літаратуры, як трылогія «На ростанях» Я. Коласа. Праўда, не адразу крытыка зразумела сапраўднае месца прозы Я. Коласа ў беларускай савецкай літаратуры. Некаторым крытыкам 20-х гадоў Я. Колас здаваўся празмерна «старамодным» і нават устарэлым па матывах і жыццёвых праблемах, недастаткова смелым «рэвалюцыянерам» у галіне стылю.

Крытыка не заўсёды ўлічвала, што толькі тое наватарства можа стаць магістральным шляхам для літаратуры, якое закранае не знешнія прыкметы стылю, а самыя прынцыпы творчага асваення рэчаіснасці. І ўсякае наватарства не глыбокае і не трывалае, калі яно не абапіраецца на моцны грунт народнасці. Народнасць жа ў літаратруы заключаецца перш за ўсё ў важнасці для народа тых праблем, якія хвалююць і натхняюць мастака, народнасць — у гістарычнай праўдзе твора, праўдзе быту, гісторыі, у чысціні маральных крытэрыяў і багацці мовы. Значэнне першых празаічных твораў Я. Коласа ў гісторыі станаўлення беларускага савецкага рамана ў тым і заключаецца перш за ўсё, што Я. Колас у перыяд захаплення, рознымі моднымі «ізмамі» цвёрда стаяў на грунце народнасці, народнай традыцыі ў мастацтве.

«Палескія аповесці» Я.Коласа сярод многіх іншых аповесцей і раманаў 20-х гадоў вылучаліся, акрамя ўсяго іншага, высокай псіхалагічнай культурай. На гэтую якасць коласаўскага твора мы звяртаем асаблівую ўвагу, бо яна вельмі часта ігнаруецца ў работах аб трылогіі.

За апошні час з'явілася некалькі цікавых прац і артыкулаў аб трылогіі «На ростанях» (Ю. Пшыркова, Я. Казекі, Р. Шкрабы). І ўсё ж ёсць падставы лічыць, што канкрэтны ідэйна-мастацкі змест твора раскрываецца недастаткова. Празмерна часта даследчыкі ідуць не ад эмацыянальна-мастацкага зместу самога твора, не ад псіхалагічнага зместу вобраза галоўнага героя, а хутчэй ад уяўленняў аб сюжэце твора і вобразе Лабановіча, сканструяваных папярэднімі даследчыкамі. Нельга сказаць, што не робіцца канкрэтных назіранняў над творам: іх нямала ў артыкулах, і яны часта і трапныя і тонкія. Але за гэтымі назіраннямі, пад імі, адчуваецца жорсткі, зацвярдзелы каркас, які даследчыкі запазычаюць адзін у аднаго. Жывое дыханне твора, мастацкі «пульс» яго знікае пры такім аналізе, колькі б канкрэтных заўваг аб майстэрстве пейзажу, дэталі, партрэце мы ні рабілі. Нельга перш за ўсё ігнараваць канкрэтнага псіхалагічнага напаўнення цэнтральнага вобраза аповесці, ператвараць Лабановіча ў «носьбіта» пэўных ідэйных функцый і толькі: у Я. Коласа Лабановіч — жывы чалавек, індывідуальнасць з вельмі складаным і «цякучым» псіхалагічным жыццём.

Вось чаму, думаецца, не перашкодзіць лішні раз і нанава «прачытаць» псіхалагічны змест вобраза Лабановіча, мастацкі змест усяго твора, з улікам часу, калі пісалася кожная з кніг, з улікам жанравага станаўлення трылогіі. Мы маем справу з вельмі цікавым у жанравых адносінах творам.

Першая кніга трылогіі («У Палескай глушы») задумана і напісана Я. Коласам як сацыяльна-псіхалагічная аповесць. Прачытаўшы толькі першую кнігу, мы не можам яшчэ гаварыць аб творы сацыяльна-гістарычным: ні жыццёвы матэрыял, ні аўтарскае асэнсаванне яго не даюць нам падстаў для гэтага. Цікава, аднак, бачыць, як у адпаведнасці з 'пашырэннем кругагляду галоўнага героя (і адначасова з ідэйным ростам самога пісьменніка) твор набывае большую сацыяльную глыбіню, як больш адчувальнымі робяцца гістарычныя гарызонты падзей. Гэта ўжо добра заўважаецца ў другой кнізе («У глыбі Палесся»), Рамкі сацыяльна-псіхалагічнай аповесці ўсё больш рассоўваюцца пад «націскам» багацейшага жыццёвага матэрыялу. У другой кнізе трылогіі выразней адчуваецца гістарычная перспектыва: выраслі і героі і сам аўтар.

Калі з'явілася трэцяя кніга, напісаная ў 1948-1954 гадах, аб трылогіі загаварылі як аб сацыяльнагістарычным рамане. У апошняй частцы твора жыццё цячэ ўжо шырокім гістарычным патокам, філасофская глыбіня гэтай кнігі — здзіўляючая. Рачулка, якая ціхенька прабівалася праз палескія балоты, паступова разлілася ў магутную раку, што нясе свае глыбокія воды праз усю Беларусь...

Жанравую эвалюцыю трылогіі можна тлумачыць эвалюцыяй самога вобраза Лабановіча: пашыраўся кругагляд яго — рассоўваліся і жыццёвыя, і гістарычныя рамкі твора. Але думаецца, што нельга пры гэтым ігнараваць і эвалюцыі самога аўтара, яго ідэйна-мастацкага росту. Ідэйныя далягляды трылогіі пашыраюцца з кожнай кнігай, а гэта азначае, што пісьменнік пачынаў асэнсоўваць з’явы жыцця з пункту гледжання ўсё больш высокага, гістарычнага. У гэтым і выяўляецца рост Я. Коласа як сацыялістычнага рэаліста.

* * *

Звернемся да канкрэтнага разгляду твора.

У глухую вёску Палесся прыязджае малады настаўнік. Пра тое, хто ён сам, з якога асяроддзя выйшаў, пісьменнік апавядае ў другой кнізе трылогіі:

«Мікуцічы — сяло вялікае, вядомае ва ўсёй акрузе. Стаіць на пясках каля Нёмана. Народ тут бедны, малазямельны. Жыць з гаспадаркі трудна, і мікуцічане перабіваюцца заработкамі. Але гэтых заработкаў мала. Зімою возяць калоды, вясною і летам ходзяць на сплаў — на згоны і на плыты. Жанкі і дзяўчаты збіраюць летам ягады і грыбы і гэтым трохі падзарабляюць на дамашні абыходак, а моладзь расходзіцца па свеце, каб выбіцца ў людзі і знайсці сабе кусок хлеба і бацькоў падтрымаць. Выб’ецца адзін, за ім цягнецца другі, памагаюць адзін другому. Чыгунка, тэлеграф, пошта, школы розных гатункаў, пачынаючы настаўніцкімі семінарыямі і канчаючы вышэйшай школай, маюць сваіх прадстаўнікоў з Мікуціч. Такім парадкам, Мікуцічы маюць сваю інтэлігенцыю, пераважная большасць якой прыходзіцца на настаўніцтва, і гэтая група яе найболей цесна звязана з сваім родным сялом»[1].

У семінарыі настаўніка імкнуліся ператварыць у такога ж царскага служку, такое ж «начальства» над цёмным, абрабаваным народам, якім з’яўляліся на вёсцы пісар ці поп. І некаторыя з настаўнікаў станавіліся слугамі парадку, хоць школа і самі яны былі не ў вялікай пашане ў царскіх улад. У адным месцы аповесці «У Палескай глушы» Я. Колас так гаворыць аб «долі» школы:

«На перасечку гэтых вуліц, каля саменькай школы, стаяў высачэзны крыж. Ён заўсёды прыцягваў на сябе ўвагу настаўніка і рабіў на яго моцнае ўражанне. Гэты высокі пануры крыж і гэта закінутая сярод палескіх трушчобін школа стаялі, як сіраты, і, здавалася, цесна туліліся адно да другога, як бы ў іх была адна доля»[2].

---

[1] У глыбі Палесся. Белдзяржвыдавецтва, Мінск, 1927, стар, 61-62.

[2] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 125.

Лабановіч, герой «Палескіх аповесцей», належаў да тых выхадцаў з народнага асяроддзя, якія не страцілі сувязі з «жывымі крыніцамі жыцця», з працоўным народам, хоць Лабановічу таксама нямала тлумілі галаву рознай казёншчынай.

Лабановіч адчувае сябе чужаком у асяроддзі казённай «інтэлігенцыі». Ён робіць візіты папу, пісару і г. д., але ідзе да іх як у варожы стан: на асяроддзе казённых служачых ён глядзіць збоку, з насцярожанасцю і сялянскай хітраватасцю. Проста і лёгка адчувае і паводзіць сябе Лабановіч толькі з блізкімі сябрамі і сярод сялян, з бабкай Мар'яй, напрыклад, У гэтым настаўніку, якога сяляне па звычцы называюць «панічом», вельмі моцна жыве ўсведамленне, што ён — «сялянскі сын».

Прыехаўшы на Палессе, настаўнік сутыкнуўся з жыццём своеасаблівым. Такім інтэлігентам, як памочнік пісара, палешукі здаюцца амаль што дзікунамі. Лабановіч, хоць і бачыць цемру і забітасць сялян, глядзіць на іх спачувальным вокам, з вялікай цікавасцю. Ён здольны разгледзець пад паляшуцкай забітасцю нешта вельмі дарагое, блізкае і зразумелае яму. Здаецца, нічога не дало грамадства палешуку, нічым не ўзброіла яго для змагання з суровай прыродай. Паляшук мае толькі тое, што дала яму тая ж прырода: фізічную сілу ды яшчэ кемлівасць. І ўсё ж ён не безабаронны перад ёю. Хоць і не вельмі песціць яна яго, але затое корміць. Куды больш безабаронны паляшук перад варожым і чужым яму грамадствам, перад пісарам, старастам, папом, леснікамі графа Патоцкага.

У палешуку жыве глыбокая крыўда — дума аб украдзенай праўдзе.

«І вось тады, калі вынікала якая заблутаная справа агульнавясковага характару, злазіў з печы зусім стары ўжо дзед Мікодым, выходзіў на вуліцу і голасна зазначаў: — Вы не думайце таго — праўда не скварка, з кашаю не з'ясі. Выйдзе наверх яна, родная, бо ўжо сама зямля прысягала небу не пускаць адгэтуль цёмнай, заблутанай праявы»[1].

Што гэта, як не народная вера ў тое, што ўжо на зямлі праўда будзе аддзелена ад няпраўды, што ўжо тут, у гэтым жыцці, кожнаму будзе дадзена па справах яго? («…зямля прысягала небу не пускаць адгэтуль цёмнай, заблутанай праявы».)

Лабановіч адчувае ў простых людзях, у народзе вялікую духоўную і маральную сілу. У ім самім жыве часцінка гэтай сілы: іменна яна не дае памерці яму духоўна, апусціцца ў балота інтэлігенцкай абывацельшчыны. Праўда, спачатку малады настаўнік можа здацца вельмі ўжо рэфлектыўным, унутранае жыццё яго

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 105.

можа паказацца празмерна расслабленым самааналізам. Але сама-аналіз Лабановіча — гэта нешта большае, чым «самакапанне» няздольнага да актыўнай дзейнасці інтэлігента. Лабановіч унутрана ўвесь нацэлены на справу, на жыццё, поўнае вялікага сэнсу, хоць яшчэ і не ведае, што стане справай яго жыцця. Ён толькі адчувае: «Тая звычайная работа, якую мы павінны весці ў школе, мне здаецца малавартоўнай, і калі толькі ёй абмежаваць сваю дзейнасць, то гэта значыць рабіць вельмі мала, бо будзеш заўсёды чуць нейкі недахват»[1]. Малады настаўнік выбраўся ў вялікую жыццёвую дарогу, у ім жыве неадступнае адчуванне тых шляхоў, што ляжаць наперадзе — гэта вось і ўзмацняе ўнутраны самакантроль у Лабановічу. Жыццё навокал — маларухомае, асабліва ў асяроддзі так званай «інтэлігенцыі». Як твань зацягвае паверхню, «люстра» возера, якое не мае пратокі, так гэтае мёртвае жыццё можа зацягнуць абывацельскай граззю «люстра» чалавечай душы. Лабановіч бачыць вакол сябе нямала «жывых мерцвякоў», якія нават не думаюць аб тым, што яны ўжо не жывуць. Марачы аб тым, каб «пахадзіць па Беларусі, азнаёміцца з ёю бліжэй», Лабановіч кажа сябру:

«Мы абышлі б шмат школ, бліжэй пазнаёміліся з настаўніцтвам, абудзілі б цікавасць да свайго краю. А самае важнае — мы раскатурхалі б соннае балота нашага настаўніцтва, бо жыць так, як жывём мы, адарваныя, адзін ад аднаго, жыць без жывой ідэі, ведаць адну толькі цесную школу і траціць час на карты і папойкі, што звычайна робіць наш брат, так жыць не можна, бо для гэтага трэба наўперад задушыць у сабе голас сумлення, голас доўгу перад народам»[2].

Страх перад духоўнай смерцю, перад бяссэнсавым існаваннем прымае ў псіхіцы Лабановіча самыя розныя, часам нечаканыя формы. Самакантроль, трапяткое, паспешлівае жаданне прааналізаваць кожны душэўны рух, кожны крок свой — таксама адно з праяўленняў маладога парыву да жыцця багатага, поўнага вялікага сэнсу.

Праўда, Я. Колас не быў бы вялікім рэалістам, каб ён не раскрываў псіхалагічнага жыцця чалавека ва ўсёй яго супярэчлівасці і шматграннасці.

Кніга абудзіла ў Лабановічу цікавасць да ўнутранага жыцця, абудзіла ў ім юнацкі інтарэс да ўласных перажыванняў. Лабановіч быццам самога сябе адкрыў для сябе і вельмі здзіўлены і нават неяк падаўлены складанасцю і невытлумачальнасцю душэўнага жыцця. Гэта зусім натуральна. Але паколькі нерухомае жыццё вельмі ўзмацняе ў ім самакантроль і паколькі ён трохі залішне

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 142.
[2] Там жа, стар. 83.

начытаўся Ніцшэ і Шцірнера (адзнака часу), малады настаўнік празмерна многа душэўных сіл растрачвае на самапаглыбленне. Тым больш, што гэты «сялянскі сын» яшчэ вельмі безабаронны перад «праклятымі пытаннямі» жыцця і смерці. Вось Лабановіч прачытаў пісьмо, з якога даведаўся пра смерць сябра Андрэя Лабузькі, «чыё прозвішча так блізка стаяла да яго прозвішча» ў семінарскіх спісах. Лабановіч пачынае думаць пра гэта, і вось псіхіку яго, як у вір, ужо зацягвае некуды ў цёмныя глыбіні той сафістыкі, якою розныя «смярцяшкіны» атручвалі свядомасць моладзі. А ўся сістэма доказаў зводзіцца да таго, што жыць няма сэнсу, калі ў канцы ўсяго — непазбежная смерць. Паступова Лабановіч як бы ўваходзіць у ролю самагубцы. «Нейкія злачынныя думкі навялі як бы туман на маладога хлопца і прычаравалі яго да свайго страшнага кругу». Яму ўдалося разарваць гэты круг. «Але раптоўна нейкі прамень асвятлення бліснуў у яго мазгах. Ён адкінуў ад сябе равальвар. Халодны пот выступіў на яго лбе».

«Страх перад жыццём, у канцы якога непазбежная смерць, страшней смерці» — не, гэта не яго, не «сялянскага сына» філасофія, гэта чужыя, «злачынныя» думкі. «Лабановіч,— адзначае пісьменнік,— быў хлопец крэпкі, моцна зросшыся з зямлёй і жыццём, любіў гэта жыццё, па парозе якога ён стаяў і росквіт якога для яго толькі што зачынаўся»[1].

Такім чынам, за самааналізам, якім бы «інтэлігенцкім» ён ні быў, заўсёды відаць у Лабановічу вось гэта — сялянская народная аснова яго светаадчування і светапогляду. Праяўляецца яна па-рознаму: у адносінах да сялянскіх дзяцей, у маральным самакантролі маладога настаўніка, якога бабка Мар’я называе сваім «манашкам», у адчуванні паэзіі простай працы, у «зацятым» недаверы да казённых улад. Лабановіч заўсёды гатовы заступіцца за «мужыка». Айцец Кірыл крыўдзіцца на мужыкоў за іх «дзікасць» і няўдзячнасць. Лабановічу крыху падабаецца гэты чалавек: ён усё ж нечым стараецца дапамагчы сялянам. Але яго «крыўды» на сялян Лабановіча мала абыходзяць, бо ён разумее права мужыка на большую і сапраўдную крыўду.

«Лабановіч нецярпліва чакаў, калі скончыць выліваць сваю злосць а. Кірыл, каб заступіцца за мужыка, бо Лабановіч быў пакрыўджан, як мужыцкі сын. Ці даўно яму самому, калі вучыўся ён у семінарыі, крычалі мешчанчукі:

— Лямец! Лямец! На якой бярозе ты лапці павесіў?

— Розгамі яго трэба сеч! — скончыў а. Кірыл і гнеўна бліснуў вачыма.

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 13.

— Я не магу згадзіцца з тым, што сказалі вы, а. Кірыл. Нават і тады, калі гэта ўсё было б праўда,— пачаў Лабановіч,— то і тады б не можна судзіць так мужыка... На мужыка прывыклі пазіраць, як на пчалу або на якую машыну, каторая павінна ўсё вырабляць, усім даваць і яшчэ пры гэтым казаць і кланяцца: «Дзякую, што бераце». І ўсе так ці іначай бяруць ад мужыка: бяруць сілай, бяруць хітрыкамі, бяруць ашуканствам. А мужыку многа далі? Паважаюць мужыка? Хто вінаваты, што мужык неачосан, што мужык цёмен і жыве па-свінску? У святым пісанні напісана: «Якою меркаю мерыце вы, такою адмерыцца і вам»[1].

Забягаючы наперад, адзначым, што і судзіць потым настаўніка будуць як «селяніна Лабановіча Андрэя». І вось якія «сялянскія» думкі і клопаты ў галаве ў гэтага настаўніка, калі ён выпраўляецца ў суд:

«Дарога трохі заспакоіла. Лабановіч спакваля звыкаўся і з самою думкаю аб допыце ў жандарскага ротмістра.

Цешыла яго і тое, што дзядзька Марцін і сям'я не будуць сядзець галоднымі, бо з поля ўсё сабралі. Нават і цялушачкі не прыдзецца прадаваць...»[2]

Яшчэ зусім нядаўна даследчыкі вельмі старанна фіксавалі жыццёвыя памылкі (а дакладней, нявопытнасць) маладога палескага настаўніка і называлі гэтыя «памылкі» вельмі гучна. Пабіліся п'яныя мужыкі за юшку, умяшаўся Лабановіч — «тэорыя малых спраў». Захацеў настаўнік пашырыць кругагляд палешукоў, пагутарыў з імі — «інтэлігенцкае асветніцтва», «адмаўленне рэвалюцыйных форм барацьбы». Крытыка абвінавачвала Лабановіча ў тых «інтэлігенцкіх грахах» і «хваробах», якімі гэты «мужыцкі сын» не паспеў яшчэ нават захварэць. Недарэчна бачыць шкодную і памылковую праграму там, дзе наогул ніякай праграмы яшчэ не было, а было толькі здаровае пачуццё адказнасці перад працоўным людам, з асяроддзя якога настаўнік Лабановіч выйшаў.

Пакуль не склаўся светапогляд Лабановіча як свядомага ворага царскага ладу, абаронцы правоў народных, выразная народная падаснова яго светаадчування была тым «компасам», які дапамагаў Лабановічу не збіцца з правільнай дарогі. Паступова пашырыцца кругагляд героя, стане зразумелы яму механізм сацыяльнага прыгнёту ў царскай Расіі. Лабановіч зробіцца чалавекам справы. Але пакуль ён жывы, ніколі не спыніцца ў ім кіпенне думак, не адмовіцца ён ад пошукаў усё больш высокай ісціны, не аслабне самакантроль у гэтым чалавеку.

Мы ўжо адзначылі аналітычны характар, стыль першай кнігі трылогіі — аповесці «У Палескай глушы». Стыль гэты вельмі скла-

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 29-30.
[2] На ростанях. Мінск, 1955, стар. 287.

даны. Перш за ўсё сам герой кантралюе і вывучае сваю «духоўную гаспадарку». Але разам з тым і аўтар аналізуе перажыванні героя і ўласныя думкі Лабановіча аб яго ж перажываннях. Аўтарскі аналіз як бы накладваецца на самааналіз героя.

«Пасля пісарскага балу Лабановіч некаторы час адчуваў сябе дрэнна. Яму было прыкра, што ён там напіўся, гаварыў розныя глупствы і нават піў за здароўе нейкай маладзіцы. На другі дзень ён раненька вырваўся з Хатовіч і бадай што ўцёк дадому. І вось цяпер, на другі дзень пасля п'янства, ён хадзіў па чыгунцы, крыху заспакоены, і падводзіў рахункі сабе самому як чалавеку і як настаўніку. Яму ўспомніліся першыя дні яго прыезду сюды, яго намеры і планы. І цяпер усё гэта так не сходзілася адно з другім, і ніякага маральнага задавальнення! Ён чуў нейкі неспакой душы. Яму хацелася кінуць тут усё і ісці. Куды? У гэты свет, на новыя мясціны — і там пачынаць жыць як-небудзь іначай. Ён акінуў вачыма гэтыя аколіцы Цельшына: цесна, цёмна і пуста. Толькі ветракі, растапырыўшы ўгары два крылы ў бок сяла, мелі такі выгляд, як бы іх зрабіла нейкая навіна і яны, у здзіўленні сказаўшы: о-о-о! — застылі ў такім стане; ды дом пана падлоўчага і высокая вяндлярня выдзяляліся крыху весялей з купы гэтых саламяных стрэх сялянскіх хат. Няўжо ж яму прыдзецца жыць тут яшчэ другую зіму, бо на лета, калі скончацца заняткі ў школе, настаўнік думаў куды-небудзь паехаць. Дом пана падлоўчага глянуў на яго яшчэ раз і яшчэ; і, скараючыся нейкаму пачуццю і голасу, ён звярнуў з чыгункі і накіраваўся дадому, паглядаючы то на высокі крыж ля школы, то на дах пана падлоўчага. Падыходзячы бліжэй да іх, настаўнік пайшоў павольней, як злодзей, кідаючы вочы на вокны. Ступіўшы яшчэ колькі крокаў, ён спыніўся: у акне з-за вазонаў яму кланялася тая галоўка, якую яму так прыемна было бачыць»[1].

На першы погляд нічога незвычайнага ў гэтым тэксце няма: амаль кожны беларускі празаік сёння карыстаецца псіхалагічным аналізам для раскрыцця характару чалавека. Трэба выразна ўявіць, якой была дакастрычніцкая беларуская проза, каб адчуць, што такі вось тонкі і складаны аналіз псіхалогіі чалавека быў нечым прынцыпова новым у беларускай літаратуры, асабліва калі ўлічваць, што так напісана ўся аповесць. І нават вось гэтая дэталь, калі «здзіўленыя» ветракі застылі, быццам сказаўшы: «о-о-о!» — ці ў другім месцы як бы пытаюцца: «А чаму ж мы стаім без работы?» — гэтыя дэталі былі нечым зусім новым для беларускай прозы.

Дакастрычніцкая проза была асабліва моцная жанравымі малюнкамі, сацыяльна завостранымі, каларытнымі. Цяпер у прозу

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 139-140.

прыходзіў той псіхалагізм, без якога няма сучаснай аповесці і рамана. Вядома, і псіхалагізм, калі ён ператвараецца ў самамэту, можа стаць вялікім недахопам літаратурнага твора. Але ў даным выпадку псіхалагізм быў нечым вельмі неабходным, элементарным, без чаго проза не магла стаць паўнацэннай у жанравых адносінах.

Аповесць «У Палескай глушы» сведчыла аб тым, што проза беларуская смялей пачынала асвойваць свет непаўторна-інтымных, індывідуальных пачуццяў і перажыванняў чалавека. З новай для беларускай літаратуры псіхалагічнай глыбінёй раскрыў Я. Колас у гэтай аповесці пачуццё кахання. У беларускай літаратуры была фальклорна-паэтычная традыцыя выяўлення інтымных чалавечых пачуццяў. Мы маем на ўвазе перш за ўсё творы Я. Купалы: «Магіла льва», «Паўлінка», «Яна і я». Ц. Гартны спрабуе сродкамі празаічнага твора раскрыць пачуццё кахання ў «Бацькавай волі». Яму ўдалося стварыць жывы вобраз закаханай дзяўчыны Зосі Прыдатнай. Я. Колас паспрабаваў значна глыбей пранікнуць у пачуцці людзей, перадаць не толькі само пачуццё, але і складаную дыялектыку яго, рух, супярэчлівасць. І вельмі важна адзначыць, што такі аналітычны паказ кахання не толькі не пазбаўляе яго рэальна-жыццёвых фарбаў, а, наадварот, яшчэ больш падкрэслівае яго яркасць і сілу.

Пачуцці Лабановіча да Ядвісі, яго думкі аб ёй, аб сваіх перажываннях — гэта ўсё тое ж адкрыццё жыцця ва ўсіх яго праяўленнях. Інакш кажучы, пачуцці Лабановіча да Ядвісі як бы ўплецены ў яго агульнае адчуванне хвалюючых сваёю таямнічасцю далёкіх прастораў жыцця. Як і ўсе іншыя перажыванні, Лабановіч увесь час сам вывучае сваё каханне, аналізуе, трымае яго «пад кантролем» розуму. Вось чаму яго адносіны да Ядвісі такія ўскладненыя, не простыя. Яго пачуцці можна было б пазваць рэфлектыўнымі, калі б не былі яны, пры ўсёй рэфлектыўнасці, адначасова і вельмі непасрэднымі. У гэтым «мужыцкім сыне» ёсць вялікая здольнасць бачыць прыгажосць жыцця, хоць не горш ён бачыць і бруд яго. Натура ў яго багатая, маладая, духоўныя сілы не растрачаныя, і таму ўсё, што ёсць прыгожага ў жыцці (парод, прырода, дзеці, жанчына), у яго ўяўленні, успрыйманні выглядае асабліва свежым, чыстым і яркім па фарбах. Колькі, напрыклад, простай, наіўнай, сапраўднай паэзіі маладосці ў выпадковай першай сустрэчы настаўніка з Марынай:

«Лабановіч зусім забыўся аб тым, што яго перш так зацікавіла, звярнуў на гэта ўвагу толькі тады, калі між ім і тым, хто ішоў яму на спатканне, была адлегласць толькі ў два слупы. Цяпер ён заўважыў, што гэта была якаясь асоба, не належаўшая да

сялянскіх кабет. Гэта была высокая, стройная дзяўчына, вельмі добра, нават з густам адзетая.

Дзяўчына здалёк колькі разоў бачліва акідвала поглядам незнаёмага маладога хлапца, а падышоўшы бліжэй, яна апусціла вочы. Лабановіч таксама не лічыў далікатным разглядаць яе. Але як толькі яны параўняліся, то зірнулі друг на дружку, і погляды іх спаткаліся: незнаёмая дзяўчына, як бы спалохаўшыся, борздзенька апусціла свае чорныя, як смоль, вочы, а Лабановіч, зблізку ўбачыўшы яе твар і гэтыя бліскучыя прадаўгаватыя вочы, злёгку здрыгануўся: дзяўчына гэта была незвычайна прыгожая. Прайшоўшы крокі тры — чатыры, Лабановіч азірнуўся, каб яшчэ раз глянуць на яе. Тое самае зрабіла і зацікавіўшая яго дзяўчына. Яна, мусіць, не спадзявалася выдаць сябе такім чынам, і з губ яе збегла прыемная і павабная ўсмешка, пасля чаго дзяўчына пайшла шпарчэй і ўжо не аглядалася. А Лабановіч, як прычараваны, стаяў колькі хвілін і ўсё пазіраў на яе»[1].

І не раз вось так спыняецца Лабановіч, зачараваны невычэрпнымі багаццямі жыцця. Любавацца харастовом Марыны, як вялікім падарункам прыроды, жыцця, Лабановіч мог. Але глыбокага пачуцця Марына ў ім не выклікала. Занадта ўсё проста, спакойна і ясна ў гэтай дзяўчыне. Не тое — Ядвіся. Як само жыццё, што кліча яго сваімі таямнічымі далямі, дзяўчына гэтая — загадкавая па натуры, зменлівая па настрою, нечаканая і адначасова шчырая і непасрэдная. У гэтай дзяўчыны ёсць свая мара аб шчасці, што чакае яе наперадзе, але адначасова жыццё палохае яе: уражанні дзяцінства (смерць маці, замучанай падлоўчым) адклалі балючы адбітак на душы. Яна даверлівая, але баіцца быць даверлівай, добрая, але баіцца быць добрай, шчырая, але не хоча быць такой. Яна ўжо зразумела, што ў жыцці, у людзях хаваецца многа дрэннага, злога. Не дзіўна, што яе трывожаць, нават палохаюць паводзіны маладога настаўніка, які падабаецца ёй. Ёсць у адносінах Лабановіча да яе нешта такое, што ёй здаецца «мучыцельствам»: гэтага ж яна баіцца больш, чым чаго іншага на свеце. Вельмі часта Лабановіч робіцца нейкі чужы, халодны, прымушае Ядвісю пакутаваць. Вось чаму і Ядвіся баіцца ісці насустрач свайму пачуццю. Толькі аднойчы прарвалася яно, як усё ў гэтай дзяўчыны,— нечакана, асляпляльна.

Лабановіч сустрэў яе ў сваёй школе: Ядвіся часта бегала да бабкі Мар'і і заглядвала ў пакой, дзе жыў бабчын «манашак». Настаўнік раптам страціў сваю звычайную стрыманасць:

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 41.

«— Вы — мая госця і нявольніца. Ніякаму на свеце паляўнічаму не здаралася злавіць такую слаўную сарначку, як мне сёння. Дайце ж хоць наглядзецца мне на яе!

І ён стаў пазіраць на яе.

— Ну, другі раз вы не зловіце мяне.

— А нашто мне лавіць, калі я вас ужо злавіў?

Яна раптам кінулася яму пад рукі, каб уцячы ад яго. Але ён крэпка схапіў яе пад пахі і не пускаў.

— Што вы робіце?— з гневам прамовіла яна:— Не смейце дакранацца да мяне!..

— Вы ж самі кінуліся мне на рукі,— сказаў настаўнік і пачуў, як забунтавалася ў ім кроў. Ён выпусціў яе і толькі трымаў за руку. Яна зноў стала вырывацца. Цёмна-русыя яе валасы раскінуліся па плячах пышнымі хвалямі.

...— Ну, слухайце,— тонам просьбы прамовіла яна,— ніяк я не спадзявалася, што вы будзеце мяне мучыць!

— А вы мяне не мучыце?— спытаў ён і глянуў ёй у вочы.— Выкуп дайце, тады я пушчу вас.

— Я не маю чым плаціць,— казала яна і адною рукою старалася заправіць свае валасы. Настаўнік зумыслу раскідаў іх.

— Ах, адстаньце вы!

— Не, не адстану: каб вы ведалі, як вы прыгожы з распушчанымі валасамі, вы заўсёды хадзілі б так.

— У мае мамы таксама былі раскошныя валасы, але доля яе была нешчаслівая,— у засмучэнні прамовіла яна.

Лабановічу стала незвычайна шкода яе. Ён выпусціў яе руку, глянуў ёй у вочы.

— Бедная вы, мілая, харошая, слаўная Ядвісечка!

— У, усе вы такія гарады, тыраны! — з нейкай нянавісцю прамовіла яна.

Лабановіч хацеў ёй адказаць, што яна памыляецца, але не паспеў: яна раптоўна ахваціла рукамі яго шчокі і, у момант прыблізіўшы яго галаву, пацалавала яго; потым з сілаю адштурхнула яго і кінулася за дзверы ў школу. А ён, як бы апалены маланкаю, стаяў на месцы колькі моманту.

Потым, як дзікі звер, кінуўся даганяць яе. Панна Ядвіся стаяла на парозе, трымаючыся за клямку. Яна была зусім спакойная.

— Калі вы асмеліцеся пацалаваць мяне, то, клянуся памяццю мацеры, кінуся пад машыну! — І цёмныя круглыя вочы яе бліснулі іскрамі гневу»[1].

Сапраўды, Лабановіч паводзіць сябе крыху дзіўна ў адносінах да Ядвісі. Ён, здаецца, усё робіць, каб не знікла халодная паласа

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 149-150.

чужасці, якая ўвесь час раздзяляе іх і якую Ядвіся адважваецца пераступіць толькі на момант, каб тут жа пагражаць: калі ён асмеліцца зрабіць тое ж самае, яна кінецца пад поезд.

Выяўляючы чалавечыя пачуцці ва ўсёй іх нечаканай супярэчлівасці, раскрываючы, аналізуючы «логіку» складаных інтымных перажыванняў Лабановіча і Ядвісі, Якуб Колас тым самым першы ў беларускай літаратуры выкарыстоўваў па сапраўднаму мастацкія магчымасці, якія прадастаўляе мастаку жанр празаічнай аповесці і рамана.

У чым жа «логіка» пачуццяў Лабановіча, што такое яго каханне да Ядвісі?

Пры першым знаёмстве з Лабановічам Ядвіся спявае для гасцей.

«Сухавараў многа і доўга хваліў панну Ядвісю, а яна стаяла, апусціўшы вочы, і, здаецца, чакала пачуць слова ад Лабановіча. Настаўнік зумыслу не сказаў нічога.

Прашчаючыся пасля вячэры, панна Ядвіся была сур'ёзна і не папрасіла суседа заходзіць да іх вечарамі»[1].

Што гэта, вычытаная з кніг «тактыка» вопытнага залётніка? Не, Лабановіч — зусім новы жыццёвы характар, які сфармаваўся ў зусім канкрэтных сацыяльных умовах. Ужо адзначалася, што Лабановіч — гэты «мужыцкі сын» — адчувае і паводзіць сябе проста толькі ў сваім асяроддзі: з сябрамі, з сялянамі. Варта яму пераступіць межы гэтага асяроддзя, як ён адразу насцярожваецца, становіцца ў ваяўнічую позу, як бы адчуваючы пагрозу сваёй чалавечай годнасці. Ядвіся — цудоўная, шчырая дзяўчына, але яна ўжо за той мяжой, дзе цельшынскі настаўнік не адчувае сябе лёгка, проста. Трэба ўлічваць і тое, што ў Лабановічу вельмі моцным з'яўляецца пачуццё разначынскага самакантролю, для яго наогул характэрна юнацкае жаданне вывяраць сваю волю, уменне стрымліваць сябе. Лабановічу вельмі хочацца пабачыць Ядвісю. «Увесь абрыс хаты пана падлоўчага выглядаў так, як бы хацеў сказаць настаўніку:— «Хлусіш! ты ўсё ж такі да мяне прыйдзеш». «Што за насланне! — прамовіў сам сабе Лабановіч.— Або ў мяне няма сілы ўзяць сябе па павадок?.. Яловыя шышкі! Сказаў сёння: гарэлкі піць не буду, і не піў. А сказаў не пайду да Ядвісі, значыцца, і быць так!»[2]

Або вось яшчэ прыклад. Ядвіся, якой верыцца, што недзе, не тут, а далёка, ёсць нейкае асаблівае, прыгожае жыццё, з вялікай радасцю збіраецца ехаць да цёткі ў госці. Лабановічу крыўдна ад таго, што ёй «нікога не шкада пакідаць тут». Ядвіся паехала, ён сумуе па ёй, чакае яе звароту. Але не для таго чакае, каб пабегчы

---

[1] Там жа, стар. 57.
[2] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 64—65.

ёй насустрач. «Не, зусім не. Ён проста хоча паказаць ёй сваю поўную няўважлівасць да яе асобы. Ён толькі колькі разоў пройдзецца ўдзень каля яе акон, але і галавы не паверне ў бок і знаку не дасць, што яна зацікавіла яго, што яму без яе цяжка і сумна. Ён толькі нацешыцца сваёю помстаю, але нічога не скажа аб гэтым»[1]. Прыехала Ядвіся — і Лабановіч раптам прымае рашэнне ехаць да сябра ў госці. Усё для таго, каб паказаць, што і яму «нікога тут не шкада пакідаць». «Чаму я, як злодзей, таюся ад яе і ад людзей?» — думаў, ідучы вуліцаю, настаўнік: «Чаму не сказаць ёй, што я так шчыра і моцна палюбіў яе. І праўда: чаго я так віляю, так замятаю свае сляды, збіваю яе з тропу? Проста няма ў мяне смеласці. Я баюся тае абразы, якая будзе для мяне тады, калі яе сэрца не адгукнецца майму сэрцу… А ўсё ж такі гэтае каханне ёсць нейкая хвароба, боль і пакута. Яно захапляе ўсяго, не дае спакою, нараджае нейкія няясныя парыванні і вялікі смутак»[2].

У другім месцы аповесці настаўнік разважае: «Няўжо ж у яго хваціць адвагі звязаць яе долю з доляю малазаметнага настаўніка ў гэтай глушы і тым самым адсеч сабе дарогі да далейшага дасягнення тых мэтаў, якія ён меў на ўвазе? Яго цягнула вольная праца ў гэтых невядомых яму прасторах людскога жыцця…»[3]

І гэта самае галоўнае. І Лабановіча і Ядвісю цягнуць да сябе невядомыя прасторы жыцця. Ядвіся ўпадабала Лабановіча, бо ён вельмі не падобны да людзей, што вакол яе: ён для Ядвісі як бы адтуль, з тых прыгожых прастораў. Для Лабановіча прыгожасць Ядвісі таксама толькі «намёк» на тыя дары шчасця, якія хаваюць у сабе далячыні жыцця. Маладосць не ўмее цаніць таго, аб чым потым будзе сумаваць: яна спяшаецца наперад, бо верыць, што самае галоўнае яшчэ будзе наперадзе. Пачуцці іх так і не перайшлі ў страсць.

Жыццё тых людзей, якія сустракаюцца на шляху Лабановіча, наўрад ці ўдалося: ні вялікіх спраў, ні вялікіх пачуццяў не дала ім рэчаіснасць. Пасля размовы з другой, «яшчэ не загнанай у магілу», жонкай падлоўчага Лабановіч задумваецца. «І была ж у людзей маладосць, былі ў іх светлыя падзеі на жыццё. Па свайму густу будавалі яны сваё шчасце, перажывалі яны пачатак нейкай прыгожай казкі, і чым скончылася гэта казка? І ці не складае часамі і ён, Лабановіч, цяпер сваю казку?»[4]

Не, будаваць жыццё, шчасце на гэтай спрадвечна хісткай аснове Лабановіч не хоча. Ён лепш пойдзе далей па жыццёвых дарогах, бо ў гэтым няспынным руху да ўсё большай мэты — самая вялікая радасць, найвялікшае шчасце жыцця. І выходзіць так, што

[1] Там жа, стар. 108.
[2] Там жа, стар. 127.
[3] Там жа, стар. 90.
[4] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 112.

і Лабановіч і Ядвіся, хоць і цягнуцца яны адно да аднаго, робяць усё, каб перашкодзіць збліжэнню, каб разлучыцца. Кожны

з іх імкнецца ў сваю далячынь, бо жыццё, якое акружае іх, палохае сваёй мёртвай нерухомасцю, бесперспектыўнасцю. Іменна таму, што яны аднолькава імкнуцца да жыцця больш змястоўнага і прыгожага, яны ўпадабалі адзін аднаго, але якраз па той жа прычыне яны і разлучаюцца: кожны імкнецца ў сваю далячынь, а дарогі ў іх розныя. Лабановіч ужо марыць аб справе, якая б надала сэнс яго жыццю, а гэта вымушае яго бліжэй прыглядзецца да побыту народа, зразумець патрэбы яго. Лабановіч сумуе, страціўшы Ядвісю, ён як бы адчувае ўжо, што Ядвіся застанецца самай яркай старонкай яго жыцця. Але адначасова ён поўніцца радасцю, маладой энергіяй ад прадчування новых шляхоў, новых пraстораў жыцця.

Пуста і няветла зрабілася ў Цельшыне без Ядвісі. «І нейкая вострая боль адчулася ў сэрцы маладога настаўніка, а вобраз панны Ядвісі яшчэ яскравей стаяў у яго вачах.

Яна была — і там было жыццё, там жыла радасць, нейкая паўната гэтага маладога жыцця. А цяпер яе няма там — і ўсё патускнела, як бы замерзла...

І чаму гэта сталася так? Чаму?

— А можа, яно так і лепей...»[1]

Далі жыцця клічуць Лабановіча, і, можа, лепей, калі яго нічога не трымае на месцы.

«Добра ісці па дарозе, якую ты сам сабе выбіраеш»,— з гэтай думкаю ўступае Лабановіч у новую паласу жыцця.

«На прастор, на шырокі прастор! Я люблю гэтыя прасторы, люблю неаглядныя, ружова-сінія далі іх, поўныя жыцця, малюнкавасці, разнастайнасці тонаў зямлі і неба, дзе так многа разгону для тваіх вачэй, дзе мудрая маўклівасць далечыні, атуліўшыся танюсенькай наміткаю сінечы, думае нейкую адвечную сваю думку і так моцна парывае душу зазірнуць за заслону гэтай мудрасці, каб пазнаць яе таямніцы»[2].

Гэтым аўтарскім гімнам прасторам, далям пачынаецца другая кніга трылогіі Я. Коласа («У глыбі Палесся»), і тут галасы пісьменніка і яго аўтабіяграфічнага героя зліваюцца, бо ў вечным руху да новага і сам мастак бачыць і сэнс жыцця і яго мудрасць.

«Ласка і гнеў, ціша і бура! Я вітаю вас, калі вы прыходзіце ў сваім часе, калі выконваеце вы адвечную волю жыцця»[3].

[1] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 4.
[2] Там жа, стар. 3.
[3] Там жа.

Сустрэўшыся, сябры Лабановіч і Садовіч падводзяць рахунак сабе і сваёй працы і не вельмі задаволены пражытым годам. Што ж, трэба ісці далей.

Лабановіч адзначае: «…усе мы, браток, напэўна, за першы год настаўніцтва многа навучыліся мудрасці жыцця. Самае галоўнае, друг ты мой, гэта тое, каб не ўтраціць усведамлення сваіх памылак…»[1] Тут жа аўтар канстатуе, што гэта былі «няясныя парыванні да «разумнага» жыцця».

«Яны не бачылі таго палітычнага ўціску і сацыяльнага зла, якімі было забіта і прыдушана жыццё. Трэба было саматугам працярэбліваць гэтыя дарогі, але дзеля гэтага трэба было так ці іначай узыйсці на іх»[2].

Пазней, калі Лабановіч, узрушаны зместам палітычнай брашуры, падкінутай яму, задумваецца па-сапраўднаму над «палітычным і сацыяльным уціскам», аўтар адзначае: ён убачыў тое, што раней толькі адчуваў.

І сапраўды, «мужыцкі сын» не мог не адчуваць, што няма справядлівасці, калі кожны, «хто носіць цэшку», пад працаўніком «пан», у кожнага над ім правы ёсць, а ў рабочага чалавека ніякіх правоў няма, акрамя як працаваць на тых, хто глядзіць на яго як на машыну, што «павінна ўсё вырабляць, усім даваць» і яшчэ пры гэтым кланяцца.

Другая кніга трылогіі і апавядае аб тым, як «саматугам» працярэблівае палескі настаўнік дарогі да свядомага служэння народнай справе, як узыходзіць ён на гэтыя дарогі.

Пачуццё блізкасці да працоўнага люду, маладое імкненне да жыцця сумленнага, поўнага сэнсу — вось што рабіла Лабановіча вельмі ўспрымальным да свежых рэвалюцыйных павеваў, якія адчувальнымі рабіліся ў самых глухіх кутках Расіі. Гэта ж быў пярэдадзень рэвалюцыі 1905 года!

Па дарозе ў Мікуцічы, роднае сяло Лабановіча, сябры звярнулі ў Панямонь — мястэчка, якое ў рукапісных «Панямонскіх ведамасцях» называецца «досыць значным цэнтрам у воласці».

Тут падарожнікі Лабановіч і Садовіч спадзяюцца сустрэцца з «калегамі», прыгледзецца да жыцця мястэчковай інтэлігенцыі. Адзін крытык 20-х гадоў даволі ўдала вызначыў кампазіцыю гэтага раздзела: пісьменнік вядзе чытача быццам праз партрэтную галерэю. І гэта сапраўды так.

«Мястэчка Панямонь — прашу не змешваць яго з другою Панямоннею — было ў трох вярстах ад станцыі, а можа, нават і меней.

У мястэчку Панямонь многа розных будынкаў і ўстаноў. Тут ёсць цагляная лазня, царква св. Магдалены, два млыны, дзве

---

[1] Там жа, стар. 12.
[2] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 13.

школы, сінагога, касцёл і камяніца Базыля Трайчанскага. Але вы яго, напэўна, не ўсе ведаеце. А шкада: чалавек ён слаўны, настаўнік і грамадскі дзеяч»[1]

Зачын гэты, як бы запазычаны ў гогалеўскага Рудага Панька, асвятляе ўсю, «галерэю» партрэтаў панямонскіх інтэлігентаў і «грамадскіх дзеячоў». Вось яно, тое жыццё, якое чакала б і Лабановіча, калі б ён дазволіў жыццёвым хвалям закалыхаць сябе, калі б не імкнуўся ён наперад і наперад. Уласна кажучы, панямонскія інтэлігенты — людзі па-свойму нядрэнныя. Дарэмна некаторыя даследчыкі даводзяць, што Я. Колас памаляваў нейкіх монстраў, што могуць выклікаць толькі пагарду і гадлівасць. Гэта не зусім так. Тарас Іванавіч Шырокі, пры ўсіх яго слабасцях,— чалавек, на якога з прыемнай усмешкай глядзяць і сам аўтар і Лабановіч.

«Шырокі размашыста рушыўся на спатканне гасцям, прычым жывот яго закалыхаўся, як човен па вадзе. Па чарзе абняў ён аднаго і другога госця. А госці, абнятыя Шырокім, як бы па момант знікалі з вачэй: яны закрываліся фігураю Шырокага і трапіліся ў ёй.

— Вот люблю свайго брата настаўніка! Гэта — соль зямлі! — крыкнуў ён, зірнуўшы на фельчара і старшыню.

Шырокі выказваў усе адзнакі нястрымнага руху, парывістай, стыхійнай радасці і буйства: спатканне з калегамі прывяло яго ў гэты надзвычайны стан душы!

— Пакланіся ім ніжэй, гулугала ты! — накінуўся Шырокі на старшыню, і ў той час, калі старшыня вітаўся з настаўнікамі, ён ухапіў яго за карак і гнуў яго галаву.

— Гэта святыя мучанікі за ідэю народнае асветы, не тое, што ты, камінар ты цёмны: толькі тое і робіш, што за нядоімку апошнюю цялушку цягнеш з двара...»[2]

Па-свойму нядрэнныя людзі і некаторыя іншыя «панямонскія інтэлігенты»: той жа Базыль Трайчанскі, Вольга Сцяпанаўна і г. д. Пісьменнік як бы паказвае, што мяжа паміж яго героем і гэтай «інтэлігенцыяй» не такая ўжо і выразная на першы погляд. Варта было б Лабановічу спыніцца на месцы, заглушыць у сабе імкненне да нечага большага, да справы, да жыцця, поўнага вялікага сэнсу, і ён мог бы папоўніць шэрагі гэтай мястэчковай «інтэлігенцыі». Той жа Дубейка тады меў бы поўнае права заявіць: «Нашага палку прыбыло».

У раздзеле аб гасцяванні сяброў у «панямонцаў» ёсць характэрнае месца. Сябры не вытрымалі спакусы пазмагацца на «зялёным полі», падселі да карцёжнікаў. І прайграліся. Пакінуўшы Панямонь, «некаторы час ішлі моўчкі. У іх кішэнях была пустэля, у

[1] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 15.
[2] Там жа, стар. 17.

галаве — малатарня, у ваччу мітусіліся розныя фігуры карт, а на душы, як кажуць, кошкі скробалі».

Лабановіч гаворыць:

«— Усё гэта яшчэ нічога, Алесь, нашы капіталы, што перайшлі сёння ў чужыя кішэні, не такія вялікія, каб аб іх вельмі многа гараваць. Але справа не ў гэтым, слізнякі мы, бязвольнікі, людзі без цвёрдага грунту. Вось дзе наша слабое месца! Мяне яно мучыць больш, чым паражэнне на «зялёным полі»...[1]

Лабановіч сам адчуў, як лёгка пераступіць «мяжу»... Пераступіць, на нейкі момант нават уцягнуцца ў інтарэсы «панямонцаў» і ён здольны, але застацца з імі ён не здольны: ён збярог «душу жывую», рэчаіснасць з яе супярэчнасцямі знаходзіць моцны водгук у душы «сялянскага сына» і прымушае Лабановіча ісці і шукаць. І іменна таму, што ён у пастаянных пошуках, што ні на хвіліну не спыняецца ўнутраная работа ў ім, Лабановіч аказаўся вельмі ўспрымальным да рэвалюцыйнага слова. Пабыўшы дома і новымі вачыма паглядзеўшы на змаганне роднай сям'і з сялянскімі нястачамі і клопатамі, настаўнік едзе на Піншчыну, дзе цяпер месца яго працы. І малюнкі роднай прыроды, і сустрэчы з новымі людзьмі, і роздум над жыццём — усё гэта ўзбагачае настаўніка. Асабліва многа даюць яму размовы з сялянскім «праўдашукальнікам» Аксёнам Калем.

У грамадскім жыцці краіны заўважаўся ўжо глыбінны зрух.

«Здавалася, само паветра было насычана новымі павевамі свежай мыслі, хоць ахоўнікі ўсталяванага вякамі палітычнага ладу цвёрда стаялі на сваёй варце і забівалі самыя маленькія шчылінкі, праз якія маглі б прабіцца новыя ідэі»[2].

І вось тут здарыўся ў жыцці Лабановіча выпадак, які засведчыў, наколькі глыбока жыццё ўзрыхліла яго розум, яго душу для ўспрыняцця рэвалюцыйных ідэй. Варта было яму прачытаць палітычную брашурку (яму нехта падкінуў яе), у якой разбуралася вера ў цара, маляваўся сапраўдны вобраз «Міколы крывавага», як у мыслях настаўніка адбылася, па словах аўтара, «цэлая рэвалюцыя».

Вельмі тонка раскрывае пісьменнік псіхалагічны стан свайго героя ў такі крытычны момант яго духоўнага жыцця.

Першае, што адчуў Лабановіч, прачытаўшы кніжачку, быў страх, страх пустаты. Калі ўсё, што навокал,— крой і абман, дык як жа далей жыць? Гэта было, адзначае аўтар, «крушэнне пэўнага ладу ўнутранага жыцця, яшчэ не зусім аформленага і ўгрунтаванага»[3]. Але страх перад «душэўнай пустатой» скора знік, бо «пустаты», уласна кажучы, і не было. Як пылінка, што трапіла ў пера-

[1] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 45.
[2] Там жа, стар. 131.
[3] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 110.

сычаны раствор, выклікае выпадзенне крышталя, так брашурка толькі «выкрышталізавала», надала выразную форму думкам і адчуванням, якія даўно трывожылі гэтага «мужыцкага сына», не давалі яму духоўна астыць, апусціцца, клікалі да справы.

З гэтага моманту духоўнае жыццё Лабановіча набывае большую палітычную афарбаванасць і завостранасць. Яшчэ нямала жыццёвых дарог пройдзе Лабановіч, многія з іх не будуць самыя прамыя і правільныя, але галоўнае, што ён не спыніцца на паўдарозе, на паўпраўдзе, не прымірыцца з тымі парадкамі, супраць якіх уздымаецца сам народ. Пісьменнік як бы сцвярджае вобразам Лабановіча: галоўнае, каб у чалавеку жыла вялікая прага ісціны, праўды, каб у ім было пачуццё адказнасці перад народам, галоўнае, каб ён не спыняўся, каб ішоў наперад, а ўжо сама логіка грамадскага жыцця паставіць яго на правільны шлях. Вось у чым філасофія вобраза Лабановіча, філасофска-псіхалагічны падтэкст усёй трылогіі. «Няхай мы — тыя дрэвы ў полі, што стаяць пад ветрам,— кажа Лабановіч сябрам-настаўнікам,— няхай нахіляюцца галіны іх у той бок, куды дзьме вецер. Але ж ветры веюць з розных старон, і галіны хіляцца і туды, і сюды. Але здаровае, моцнае дрэва будзе стаяць роўна, а галіны яго больш нахіляцца ў той бок, адкуль свеціць сонца. Штука ж уся ў тым, каб намацаць галінамі гэта сонца»[1].

«Намацаць галінамі сонца» — вось на што накіравана душэўная энергія героя трылогіі. Промні гэтага сонца ён даўно адчувае, іх святло і цяпло даюць яму новыя сілы, але дзе яно, тое сонца праўды, зразумее Лабановіч, толькі сустрэўшыся ў турме з бальшавіком Галубовічам. Адбудзецца гэта, як мы ведаем, пасля вельмі значных падзей у жыцці настаўніка, якія складаюць змест трэцяй кнігі рамана, напісанай Я. Коласам пасля вайны (1948-1954 гады).

У свой час крытыка ацэньвала Лабановіча выключна з пункту гледжання яго палітычнай спеласці, «палітычнай праграмы».: Калі быць паслядоўным у такой ацэнцы, то ўсе тры кнігі рамана «На ростанях» можна разглядаць як твор, у якім паказваецца палітычная бездапаможнасць і бесхрыбетнасць інтэлігенцыі. І толькі адна, апошняя фраза павінна гучаць як «рэабілітацыя» героя: «Ён успомніў Сымона Тургая і запавет Галубовіча. Гэты запавет і стаўся асновай жыцця і дзейнасці Андрэя Лабановіча ў далейшым вандраванні па новых дарогах»[2]. Выходзіць, што твор закончаны якраз на тым месцы, з якога крытыка магла б пачаць хваліць героя рамана. Але такі папрок сённяшняй крытыцы кінуць ужо нельга. Калі і можна ў чым папракнуць многіх сённяшніх даследчыкаў трылогіі, дык гэта ў тым, што яны з першай старонкі

---

[1] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 75.
[2] На ростанях, т. 2, Мінск, 1955, стар. 353.

рамана гатовы бачыць у Лабановічу рэвалюцыянера, амаль што марксіста. І тут (хоць і з супрацьлеглым вынікам) відаць звужанае разуменне як вобраза самога Лабановіча, так і зместу ўсяго твора.

Іменна псіхалагічны змест вобраза і іменна глыбокі і шырокі філасофскі змест твора не заўсёды ўлічваюцца ў дастатковай ступені. У свой час крытыка бачыла ў творы «бічаванне» ўсіх «грахоў інтэлігенцыі»: носьбітам гэтых грахоў («індывідуалізм», «эгацэнтрызм», «палітычная бесхрыбетнасць», «тэорыя малых спраў» і г. д.) абвяшчаўся Лабановіч (ва ўсякім разе ў пачатку сваёй настаўніцкай біяграфіі). Самае дзіўнае тое, што крытыка прыцягвала ў саюзнікі самога аўтара твора, не жадаючы заўважаць таго, што і ў першай кнізе трылогіі аўтар больш сцвярджае ў Лабановічу, чым адмаўляе. Ён сцвярджае ў Лабановічу любоў да працоўнага чалавека, пачуццё адказнасці перад жыццём, пастаяннае імкненне да ісціны, праўды. І няхай Лабановіч спачатку і не вельмі добра разбіраецца ў грамадскім жыцці, хай яму і ўласцівы некаторыя «грахі інтэлігенцыі», але ён не пойдзе на кампраміс са сваім сумленнем, не зробіцца адшчапенцам і абывацелем, будзе да канца шукаць разам з народам шляхоў да праўды і чалавечага шчасця. І гэтым ён дарагі аўтару, хоць Я. Колас і далёкі ад сентыментальнага любавання ім, хоць ён і бачыць яго слабасці і памылкі.

Галоўнае ў тым, што вобразам Лабановіча пісьменнік сцвярджае па сутнасці свае адносіны да жыцця, да народа.

Як адзначаў У. І. Лепін, марксізм Расіяй, працоўнымі масамі і рэвалюцыйнай інтэлігенцыяй быў «выпакутаваны». І хіба не гераічны гэта быў шлях, і хіба толькі канчатковы вынік яго заслугоўвае паэтызацыі?

І калі такі шлях «скарочана», «у мініятуры» паўтарае адзін чалавек, хіба толькі канчатковы вынік можа цікавіць мастака? Тым больш што для мастацтва велізарнае значэнне маюць іменна маральныя праблемы, маральныя якасці чалавека. У тым і асаблівае значэнне трылогіі Я. Коласа, што, будучы выдатным летапісам канкрэтнага перыяду гістарычнага жыцця нашага народа, твор гэты адначасова ўзнімае праблемы, якія ніколі не старэюць. Трылогія Я. Коласа — гэта натхнёны гімн чалавеку — шукальніку і барацьбіту, чалавеку, які ніколі не спыняецца ў сваім руху наперад, да ісціны, да шчасця ўсіх. Не выпадкова, што іменна ў вусны бальшавіка Галубовіча пісьменнік укладвае словы, якія маглі б служыць эпіграфам да ўсяго твора: «Гатовай праўды захацелася? Не, брат, праўду трэба здабываць з боем».

* * *

Жанравая прырода трылогіі Я. Коласа даволі складаная. Імкнучыся даць глыбокую псіхалагічную распрацоўку характару

галоўнага героя, аўтар разам з тым стварае яркія, каларытныя малюнкі сялянскага побыту, перадае жывыя рысы тагачаснага настаўніцкага і наогул «інтэлігенцкага» асяроддзя Беларусі. Стаўшы празаікам, Я. Колас не перастаў быць паэтам — гэта асабліва праявілася ў пейзажных карцінах роднага краю, у філасофска-лірычных адступленнях, якія адыгрываюць у трылогіі важную кампазіцыйную ролю. Кампазіцыя твора Я. Коласа аднапланавая ў тым сэнсе, што аўтар не стварае ў прасторы і часе сітуацый, незалежных ад галоўнага героя. У поле зроку аўтара трапляе тое, што бачыць і сам герой і што з'яўляецца асяроддзем, у якім асноўны герой твора ў даны момант знаходзіцца. Няма ў творы перакрыжавання розных сюжэтных ліній. Ходзячы па жыццёвых дарогах, Лабановіч так ці інакш сутыкаецца з іншымі людзьмі, спрачаецца з казённымі «інтэлігентамі», уступае ў канфлікт з самой рэчаіснасцю, і ў выніку мастацкі характар, пастаўлены ў тыповыя абставіны, «самараскрываецца». Ужо гаварылася аб той высокай псіхалагічнай культуры, якую прынёс Я. Колас у беларускую прозу і якая праявілася перш за ўсё ў аналітычным раскрыцці характару цэнтральнага героя. У «Палескіх аповесцях» на поўную сілу выявілася і другая якасць таленту Я. Коласа, а іменна — выдатнае адчуванне багацця і яркасці фарбаў «жывога жыцця», уменне «жывапісаць», маляваць словам. Праявілася гэта якасць таленту Я. Коласа асабліва моцна там, дзе ён малюе народнае жыццё, народныя тыпы і наогул сацыяльнае асяроддзе, у якім Лабановіч жыве і дзейнічае. Проза Я. Коласа, якая вырасла на аснове фальклорнай, на аснове жывога народнага побыту, па-сапраўднаму маляўнічая.

Трэба адзначыць, што карціны сялянскага побыту, партрэты «палешукоў» у пачатку «Палескіх аповесцей» маюць выразна этнаграфічную афарбоўку.

У гэтым пэўным чынам выяўлялася жанравая маладосць тагачаснай беларускай прозы, якая развівалася ў напрамку ад апісальніцтва і этнаграфізма да ўсё большай «літаратурнай», сюжэтнай культуры. Але галоўнае, вядома, залежала ад канкрэтнай ідэйна-мастацкай задачы, якую ставіў перад сабой пісьменнік. У тым, як бачыць малады настаўнік народны побыт, пэўным чынам выяўляецца характар яго светаўспрыймання.

«Настаўнік з цікавасцю назіраў за палешуком. Яму падабалася яго паляшуцкая вопратка: чорная выцвіўшая суконная світка, пашытая да стану, шырокі ў чырвоныя палоскі даматканы пояс і шапка-кучомка свайго вырабу. Доўгія, як у папа, цёмна-русыя валасы, светлашэрыя вочы, сярэдні рост, шырокія плечы, павольнасць руху і нейкая сур'ёзнасць выразу твару як не трэба ле-

пей стасаваліся з агульным выглядам малюнкаў палескай прыроды»[1]

Лабановіч сам з сялян. Але ён толькі-толькі скончыў настаўніцкую семінарыю, ён нямала чытаў, акрамя таго, ён прыехаў у мясцовасць вельмі своеасаблівую — на Палессе; гэтым і тлумачыцца тое, што інтарэс Лабановіча да «палешукоў» спачатку трохі кніжны, этнаграфічны.

Этнаграфічную афарбоўку мае раздзел аб пошуках палешукамі «згубленага свята», аб тым, як самабытна палешукі спраўляюць «рэлігійныя патрэбы» і г. д. Калі гаворыцца аб этнаграфічнай афарбоўцы малюнкаў народнага жыцця ў аповесці «У Палескай глушы», гэтым зусім не адмаўляецца іх выразна сацыяльны змест: размова ідзе ўсяго толькі аб каларыце малюнкаў. Паступова і ўсё больш Лабановіча пачынае цікавіць у сялянскім асяроддзі тое, што сведчыць аб патэнцыяльных сілах, захаваных у народзе, што абуджае ў настаўніку пачуццё нацыянальнай гордасці.

«Вось хоць бы гэты дзед Мікіта. Сівы, як голуб. Востры пагляд, калючыя вочы, гатовыя пранізаць. Старасць прыгнула яго крэпкі стан і кінула на твар яго і на высокі лоб цэлую сетку маршчын. Але што за дока быў дзед Мікіта ў маладыя гады! І не было ў сяле роўнага яму. Такія штукі выкідаў дзед Мікіта, на якія цяпер ніхто не патрапіць, бо хіба цяпер такі народ? Ды што маладыя годы? Нават і цяпер, нягледзячы на свае восемдзесят гадоў, дзед Мікіта за пояс маладога заткне. Вось толькі няхай падгуляе, няхай ачнецца ў ім яго маладая бунтоўная кроў — не выцерпіць, прасуне рукі ў каменні-жарнавікі і пойдзе з гэтымі каменнямі, як з лёгкімі кацёлкамі, упрысядкі па хаце»[2].

Вось дзе пачынаў ужо складвацца той эмацыянальна-патэтычны стыль, якім Я. Колас потым напіша аповесць пра селяніна-змагара дзеда Талаша.

Пакуль добра, дык добра, а не, дык дзед Мікіта можа паказаць і свой моцны нораў.

Вось айцец Мадэст на благавешчанне прычашчае сваю паству. Дзед Мікіта спазніўся: ён толькі што вярнуўся з рыбы.

«Відаць, ён спяшаўся, каб не апазніцца на прычасце, бо моцна засопся і яшчэ ў капліцы зрабіў колькі шпаркіх крокаў, якімі ён ішоў з балота. Ён адапхнуў колькі кабет і стаў наперадзе. І вось, калі дайшла да яго чарга, то айцец Мадэст, зірнуўшы на ногі дзеда Мікіты, заўважыў, што яны па самы пояс былі мокрыя, а лапці плюхацелі.

— Ты чаму ж гэта мокры прыйшоў сюды?— спытаў яго айцец Мадэст.

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 17.
[2] Там жа, стар. 104.

— Замачыўся, то і мокры,— адказаў дзед Мікіта, крыху адвярнуўшы ад бацюшкі лысую маршчыністую галаву.

— Дзе ж гэта замачыўся?

— На балоце, дзе ж!

— А чаму ж ты на абедніцы не быў?

Дзед Мікіта маўчыць.

— Я табе прычасця не дам,— накінуўся на яго бацюшка.— Не мог ты паўгадзіны ў царкве пабыць, памаліцца? Дык ты скарэй на балота, да чарцей пабег, а цяпер, аблюманы і абрынданы, прычашчацца прыпёр? Не буду прычашчаць! — прамовіў а. Мадэст і чуць павярнуўся з чашаю ўбок.

— Го,— сказаў дзед Мікіта,— не будзе прычашчаць!.. То і не трэба! Настрашыш ты мяне!

Дзед Мікіта, ні на кога не пазіраючы, ідзе вон з капліцы. Айцец Мадэст колькі хвілін стаіць з чашаю і глядзіць услед дзеду Мікіту. Ён яшчэ думае, што дзед вернецца і папросіцца ў яго. Але дзед Мікіта, той самы дзед, што з жарнавікамі танцаваў, падыходзіць ужо да дзвярэй.

— Гэй! Як цябе там? Вярніся! Чуеш?— гукае а. Мадэст дзеду Мікіту. Дзед спыняецца; паварочвае галаву да бацюшкі і кажа:

— Не хачу!

— Вярніся ты!— крычыць а. Мадэст.— Табе ўжо і слова няможна сказаць.

Мікіта адпускаецца і, хлюпаючы лапцямі, зноў ідзе да амбону.

А. Мадэст прычашчае яго. Дзед бярэ кусочак прасфоры, кладзе яе ў рот і хоча ісці.

— Ці злавіў жа хоць рыбы?— пытае яго а. Мадэст.

Дзед ужо зусім адпускаецца, глытае прасфору і адказвае ўжо лагодна:

— Дзе там у чорта? Няма! — працягвае апошняе слова, махае рукою і выходзіць»[1].

Моцны і «з норавам» селянін-паляшук у гэтай сцэнцы — як жывы. Кожная дэталь тут маляўнічая: і тое, як дзед Мікіта зрабіў па капліцы некалькі шпаркіх крокаў («якімі ён ішоў з балота»), і тое, як адвярнуў дзед Мікіта ад бацюшкі «лысую маршчыністую галаву», а бацюшка, у сваю чаргу, «чуць павярнуўся з чашаю ўбок», і тое, як, праглынуўшы святую прасфору, дзед адказвае на пытанне пра рыбу: «Дзе там у чорта? Няма!»

У маляўнічасці прозы Я. Коласа выяўляецца выдатная здольнасць гэтага мастака бачыць жыццё ва ўсёй яго канкрэтнай разнастайнасці, у руху і фарбах.

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 157-158.

Ва ўсіх кнігах трылогіі народ не проста фон або асяроддзе, у якім дзейнічае галоўны герой. Народ у трылогіі — аб'ект грамадскіх інтарэсаў героя, яго лепшых думак і пачуццяў. Асабліва гэта датычыцца другой і трэцяй кніг рамана.

У аповесці «У глыбі Палесся» таксама вельмі markdownразнабакова малюецца сялянскае асяроддзе. З аднаго боку, Лабановіча здзіўляе грамадская раз'яднанасць сялян, якія не могуць па-людску зрабіць грэблі, патрэбнай для ўсёй вёскі, а з другога боку, настаўніка не можа не захапляць тая настойлівасць, з якой селянін Аксён Каль дабіваецца «праўды» і «справядлівасці» не для сябе, а для ўсіх аднавяскоўцаў. І калі закрануты іх сацыяльныя інтарэсы, у сялян абуджаецца калектывізм (петыцыя да пана Скірмунта).

У другой кнізе трылогіі асабліва дэталёва малююцца фігуры вясковых інтэлігентаў, а таксама «казённых», ці «выбарных» асоб, накшталт старшыні Захара Лемеша, які, гледзячы на царскія партрэты, цешыцца і зайздросціць:

«— Эх, ядры яго качан! Убрацца б, як цар, ды мець бы сабе такую маладзіцу».

Стаўшы бліжэй да сялянскіх інтарэсаў, Лабановіч пачынае глядзець на розныя «ўлады», на тых, хто адчувае сябе «начальствам» над народам, з усё большай іроніяй і амаль што сялянскай зацятай нелюбоўю. Рэвалюцыя перапалохала на смерць усе «ўлады», Лабановіч бачыць гэта і зларадпічае, як той селянін, што калісьці ў ананімных вершах выказваў надзею:

Вось панам не дужа лоўка:
Самім трэба працаваць!
Пабаліць не раз галоўка,
Калі прыдзецца араць!

У трэцяй кнізе рамана «На ростанях» далягляды значна пашыраюцца, разам з героем чытач выходзіць за межы Палесся, бачыць чыноўны Мінск, знаёміцца з тымі, што старанна «затыкаюць усе шчыліны» ў гнілым грамадскім будынку, і з тымі, хто, нягледзячы ні на што, імкнецца пахіснуць стары парадак, разбурыць яго... Калі ў першых дзвюх кнігах пісьменнік асабліва клапоціцца аб тым, каб перадаць каларыт мясцовасці (Палессе), то ў трэцяй кнізе ўсё падпарадкавана задачы перадаць каларыт часу, эпохі наспявання рэвалюцыі. Вядома, гэта не значыць, што ў першых кнігах не адчуваецца эпохі, але іменна ў апошняй кнізе асабліва выразнай становіцца гістарычная перспектыва грамадскага развіцця.

Жанравая эвалюцыя трылогіі ішла і ў тым кірунку, што твор набываў усё больш аўтабіяграфічны характар. Ужо ў першых кнігах вобраз галоўнага героя часам як бы «пакрываецца» лірычным ці філасофска-публіцыстычным «вобразам» аўтара-апавядальніка. Многія разважанні Лабановіча пра народ, пра мову беларускую,

пра родную прыроду прымушаюць думаць — гэта погляд і самога аўтара. У трэцяй кнізе пісьменнік ідзе далей: часам адкідаючы ўсякія сюжэтныя ўмоўнасці, ён прама ставіць знак роўнасці паміж перажытым ім самім і тым, што на вачах у чытача перажывае Лабановіч.

«Быць можа, шмат каму з вас, дарагія сябры, нецікава запыняцца такі доўгі час на падарожжах Лабановіча і разглядаць разам з ім тыя малюнкі і тыя мясціны, што даўно прыгледзеліся вашым вачам, бо гэта ўжо старадаўнія дарогі, не новыя малюнкі. Калі б сягоння давялося мне яшчэ раз прайсціся па іх, дык я і не пазнаў бы ні тых дарог, ні мясцін, ні малюнкаў, што разгортваліся перад вачыма паўвека таму назад. Усё карэнным чынам змянілася, адышло ў прошласць і захавалася толькі ў памяці, як успаміны аб далёкіх днях юнацтва. Мне ж так прыемна ўспомніць і хоць у мыслях перажыць іх яшчэ раз»[1]

Але адступленні адступленнямі, а сюжэт і ў трэцяй кнізе разгортваецца так, што мы ніяк не атоесамліваем героя твора з самім аўтарам. І няма адчування, што недзе ў будучым «лініі супадуць», бо Лабановіч — вобраз сапраўды тыпізаваны.

Проза і паэзія Я. Коласа, як і творчасць Я. Купалы, «залатой жылай» праходзіць праз паўвекавы пласт беларускай літаратуры. Амаль праз увесь «пласт» беларускай савецкай літаратуры праходзіць і трылогія Я. Коласа. Твор гэты ў значнай ступені вызначыў магістральны напрамак развіцця нашай прозы, бо трылогія Я. Коласа характарызуецца сапраўднай народнасцю, а народнасць — гэта не толькі праўда быту, нацыянальнага характару, моўныя багацці (што надзвычай важна), але таксама і жыццёвая пазіцыя аўтара. Народнасць у літаратуры — гэта, перш за ўсё, глыбіня, важнасць для народа і яго лёсу тых праблем, якія натхняюць пісьменніка. Вось такой народнасцю і характарызуецца трылогія Я. Коласа.

У «Палескіх аповесцях» было тое, чаго асабліва неставала многім беларускім раманам 20-х гадоў,— праўда гісторыі, часу, высокая творчая культура. Усё, разам узятае (народнасць, гістарызм, высокая псіхалагічная мастацкая культура), і абумовіла вялікі ўплыў твора Я. Коласа на станаўленне беларускага савецкага рамана і аповесці.

«Палескія аповесці» і па стылю былі найцікавейшым узорам для маладой беларускай прозы. Стыль Я. Коласа па-сапраўднаму сінтэтычны: ён уключае ў сябе і аналіз, і лірыку, і публіцыстыку, і паэзію — гэта стыль шматгранны, як само жыццё.

---

[1] На ростанях, т. 2, Мінск, 1955, стар. 157.

МАЛАДНЯКОЎСКАЯ ПРОЗА. ЮНАЦКАЯ АПОВЕСЦЬ

«Маладнякоўскай» умоўна можна назваць прозу, якая развівалася ў першай палове 20-х гадоў на аснове ідэйна-творчых і стылёвых прынцыпаў «Маладняка». Першая палова 20-х гадоў — гэта быў перыяд, калі масавая літаратурная арганізацыя «Маладняк» яшчэ групавала вакол сябе ўсё самае таленавітае, што ішло ў літаратуру з народных нізоў. «Маладняк» у гэты час быў своеасаблівым акумулятарам маладога камсамольскага запалу і творчай энергіі, «штабам», які ўзначальваў камсамольскую атаку на ўсё старое ў жыцці, у побыце, у свядомасці народа.

Праўда, адразу ж у дзейнасці «Маладняка» выявілася адмоўнае. Замест таго каб сур'ёзна ўзбройваць сябе і членаў аб'яднання мастацкай культурай і культурай наогул для змагання за новае супраць аджыўшага, маладнякоўскія лідэры павялі донкіхоцкую атаку і на класіку, пачалі кідацца «ў рожкі са старымі».

Адзін з ініцыятараў стварэння «Маладняка» Міхась Чарот дэкларыраваў, што арганізацыя павінна аб'ядноўваць і аб'ядноўвае літаратурныя сілы не па ўзроставаму, а па ідэйна-творчаму прынцыпу.

І гэта было б добра, калі б ідэйна-палітычныя і мастацкія крытэрыі многіх маладнякоўцаў не вызначаліся крайнім суб'ектывізмам. Маладнякоўцы, напрыклад, аб'яўлялі «сваім» З. Бядулю, а таксама Я. Купалу, затое Я. Коласа поўнасцю «адлучалі» ад новай літаратуры. Такім чынам яны ўхітрыліся супрацьпаставіць Я. Коласа Я. Купалу, і гэта быццам бы па ідэйных матывах.

Лічачы «Маладняк» адзіным «каўчэгам» новай літаратуры, кіраўнікі арганізацыі вельмі лёгка выкідвалі «за борт сучаснасці» не аднаго Я. Коласа. Варта было любому маладнякоўцу па самых прыватных матывах парваць з гэтай арганізацыяй, як ён тут жа «адлучаўся» і ад пралетарскай літаратуры. Так здарылася і з самімі кіраўнікамі «Маладняка» М. Чаротам, М. Зарэцкім і др., калі яны пажадалі зблізіцца з асяроддзем больш вопытных, старэйшых пісьменнікаў, якія групаваліся вакол «Полымя». Наўздагон ім было паслана самае катэгарычнае абвінавачанне:

«Безумоўна тое, што выхад з «Маладняка» кіруючай часткі аб'яднання ў 1927 годзе з'яўляецца не чым іншым, як адыходам іх убок ад правільнай пралетарскай лініі ў развіцці беларускай пралетарскай літаратуры»[1].

Вядома, нельга не ўлічваць ідэйна-класавай барацьбы, якая аказвала ўплыў на ўзаемадачыненні асобных пісьменнікаў і цэлых

---

[1] І. Барашка. Пад сцягам барацьбы за гегемонію пралетарскай літаратуры («Маладняк» № 4, 1929, стар. 65).

арганізацый. Але нельга не заўважыць, што многае тут вызначалася і знешнімі, непрынцыповымі прычынамі. Густаўшчына, суб'ектывізм, групаўшчына, а то і проста дэмагогія, палітычная спекуляцыя аказвалі шкодны ўплыў на літаратурнае жыццё 20-х гадоў.

Нешта падобнае адбывалася і ў рускай літаратуры. У артыкуле аб рэзалюцыі ЦК РКП (б) ад 1925 года, якая была накіравана на тое, каб аздаравіць атмасферу ў літаратуры, Леанід Ляонаў пісаў: «Палітыка наскоку і паўадміністратыўнага націску ў літаратуры, а часам і проста грызня асуджаны партыяй таксама, як бесшабашная гурткоўская бойка, якая мардавала дарэмна нашы агульныя сілы. Нашы сілы — ад рэвалюцыі, таксама як і вопыт наш ад рэвалюцыі. Растрачваць іх на склоку і супраціўленне «наскокам» — злачынства супраць тых, хто ў поце суровай працы з цярплівай увагай чакае пісьменніцкага слова. Мы, маладыя, літаратурна нарадзіліся пасля семнаццатага года. Мы таксама неслі цяжар грамадзянскай абароны, але мы не прысвойвалі сабе манаполіі звякаць баявымі шпорамі і не чваніліся выкананнем абавязку...»[1]

Не беручы пад увагу канкрэтных абставін літаратурнага жыцця, нельга зразумець і адносіны «Маладняка» да Я. Коласа, да яго творчасці. Прыхільнікам маладнякоўскай «бурапеннай» паэзіі і дэкламатыўна-паэтычнай прозы мала імпанаваў сам стыль Я. Коласа: просты, «бытавы», эпічна-разважлівы.

І ў паэзіі, і ў прозе маладнякоўцы прызнавалі толькі яркія рамантычныя фарбы, дэкламатыўна прыўзняты стыль. Вось чаму першым празаікам-маладнякоўцам Бядуля быў бліжэй, чым Колас. Адзін з найбольш тыповых маладнякоўцаў М. Зарэцкі так вызначаў «метад», які павінен панаваць у савецкай літаратуры: «эмацыянальны рамантызм».

Перавагі «эмацыянальна-рамантычнага» стылю З. Бядулі і М. Зарэцкага над «рахманым» стылем Я. Коласа крытыка 20-х гадоў даводзіла даволі настойліва. У артыкуле М. Крывіча «Наша проза за 1926 год» сцвярджаецца:

«У сэнсе дынамічнасці стыль З. Бядулі і М. Зарэцкага, безумоўна, стаіць вышэй ад стылю Якуба Коласа...»

«Стыль Бядулі — смелы і разам з тым лёгкі і роўны...»

«Аднак стыль М. Зарэцкага па сваёй рэвалюцыйнай магутнасці пакуль што адзіночны стыль у нашай прозе».

Прыводзіцца прыклад з твора М. Зарэцкага: «Ціха было. Але ва ўсім адчувалася жывая напружанасць нейкая... І застыгла ў

[1] «Журналист» № 8-9, 1925, стар. 31.

шэра-сталёвым паветры маўкліватрывожнае чаканне», і робіцца вельмі рашучы вывад:

«Фразы выбіваюцца нібыта ўзмахамі сталёвага молата. Фразы ў большасці кароткія, быццам уцятыя...»[1]

А паколькі ў Я. Коласа фразы не выбіваюцца «ўзмахамі сталёвага молата» і яны не кароткія, не «ўцятыя», значыцца, стыль у яго не «рэвалюцыйны».

Трэба ўлічваць, што літаратурныя страсці былі вельмі распалены: маладнякоўскія кіраўнікі не маглі дараваць Я. Коласу яго іранічнага стаўлення да таго паэтычнага штукарства, якое асобныя маладнякоўцы схільны былі выдаваць за ўзор «рэвалюцыйнага наватарства» ў літаратуры. Я. Колас не прызнаваў «наватарства», якое не набліжае літаратуры да народа, а аддаляе ад яго.

У «прыяцельскім», але даволі з'едлівым шаржы «Трыумф» Я. Колас высмейваў паэтаў, якія «зоры за косы цягаюць, зару бляяць прымушаюць, на сонца з нажамі кідаюцца, а пра бедны месяц і казаць не прыходзіцца: у цырульню яго зацягнуць, пудраю папудраць».

Выйшаў такі паэт на сцэну вясковага клуба і пакланіцца не хоча: самі пакланіцеся мне! Вытрас з кішэні паэзію, у позу стаў добрую і чытаць пачаў:

Бурапень ты, мая песня новая!
Сэрца рыжае, скачы!
Вечар п'яны носам клёвае,
А з стрэх віснуць смаркачы!..
Кавалюй жа, мая вёска зрэбная!
Ты выкоўвай новы быт!
Каласіся, поле. хлебнае,
Лайся, вецер, вол рабы.

Старэнькая кабеціна, злажыўшы на жываце рукі, пахіліўшы набок галаву, ціха сказала: «Божухна, які здольны чалавек. І слоўкі ўсе свае, родненькія. Нават нашага рабенькага воліка ўспомніў... Прадалі яго, галубок! Танна прадалі».

А потым паэт пытае:

«— Ці ж зразумелі вы мае вобразы?

— А дзе ж твае абразікі, дзеткі?— спытала бабка.

— Усё, галубок, зразумелі,— падхапілі другія галасы,— усё чысценька: і п'янства гэтае самае, лаянку гэтую і нашу цёмную нетрафікацыю»[2].

Я. Колас імкнуўся абудзіць у літаратурнай моладзі пачуццё адказнасці за сваю справу, пачуццё абавязку перад народам. Ён добра разумеў, што мастаку мала аднаго маладога аптымізму, што

[1] «Полымя» № 4, 1927, стар. 209-210.
[2] «Савецкая Беларусь» ад 9.IV.1925 г., № 80.

ён павінен выпрацоўваць шырокі і цвярозы погляд на жыццё, каб не паддацца песімізму і разгубленасці, калі жыццё павернецца да яго сваёй «прозай» (а іменна гэта і здарылася з найбольш «бурапеннымі» маладнякоўцамі ў другой палове 20-х гадоў). Шчырым клопатам аб таленавітай літаратурнай моладзі сагрэты «Ліст да маладнякоўцаў», які Я. Колас напісаў у 1928 годзе. У сваім лісце пісьменнік вітаў «армію маладых ваяк на фронце змагання за культуру і за савецкую грамадскасць».

«Дык не спыняйцеся перад труднасцямі,— пісаў народны паэт,— і смела наперад! У дружнай супольнай рабоце, пры магутным падтрыманні Камуністычнай партыі вы будзеце пераможцамі. Бічуйце і шальмуйце гніль і балячкі нашага быту, як перажыткі яшчэ нязжытых форм ад спадчыны мінулага. Вітайце ўсё новае, маладое, здаровае, што ідзе на змену старому.

Вы самі чуеце і самі гаворыце словы: «нашы дасягненні». Ёсць поўная падстава і права для таго, каб гаварыць гэтыя словы. Але не злоўжывайце імі, не абарачайце іх у песню-калыханку, каб частае паўтарэнне іх не стала трафарэтам і не аслабляла волі да новых паходаў на фронце вашага змагання за савецкі быт, за савецкую грамадскасць, бо нашы дасягненні яшчэ занадта малыя ў параўнанні з тым, што трэба заваяваць і ажыццявіць.

У заключэнне я хацеў бы звярнуць вашу ўвагу на культуру мовы. Шануйце слова, уважайце яго і не кідайце на вецер, захоўвайце яго чыстату»[1].

Чым жа канкрэтна характарызавалася проза маладнякоўцаў, якія яе адметныя ідэйна-тэматычныя і стылёвыя якасці?

Нягледзячы на ўсе дэкларацыі і выпады супраць «старых», супраць класікі, сама творчасць маладнякоўцаў прама залежыць ад тых творчых здабыткаў, якія меліся ў беларускай літаратуры. У асяроддзі літаратурнай моладзі жыла сапраўдная прага мастацкай культуры. Гэта і зразумела: сам народ, якога вякамі адгароджвалі ад культуры, цяпер рваўся да яе.

Выступленні супраць класікаў і розныя дэкларацыі ў многіх выпадках былі толькі данінай модзе, часу. Сама ж творчасць найбольш таленавітых маладнякоўцаў, у прыватнасці маладнякоўцаў-празаікаў, сведчыла аб настойлівым імкненні вучыцца на «вялікай літаратуры».

Гаворачы «маладнякоўская проза», мы разумеем перш за ўсё творы М. Чарота, М. Зарэцкага, А. Вольнага, В. Каваля, а таксама ранніх К. Чорнага, М. Лынькова і некаторых іншых. Вось мы назвалі імёны, і яшчэ мацней адчуваецца ўмоўнасць вызначэння «маладнякоўская проза»: вельмі ж розныя творчыя біяграфіі ў

[1] «Звязда» № 275, 1928.

гэтых празаікаў. Сапраўды, рознымі шляхамі творчых пошукаў пойдуць яны ў далейшым. Але на першым этапе (першая палова 20-х гадоў) проза гэтых пісьменнікаў была як бы адзіным акордам маладога пафасу. І няхай пафас гэты трохі бяздумны, а часам і наіўны, але за ім неяк адчуваўся пафас, энтузіязм самой эпохі, эпохі карэннага павароту ў гісторыі чалавецтва. Вось што надавала стылёвае адзінства творам вельмі розных па таленту празаікаў. «Маладнякоўская проза» як бы акумуліравала ў сабе светаадчуванне моладзі, у якой рэвалюцыя абудзіла імкненне ісці новымі, «недзядоўскімі» жыццёвымі дарогамі. Вось чаму проза гэтая, нягледзячы на ўсю яе слабасць, а часам і прымітывізм, зрабіла пэўны ўплыў і на старэйшых празаікаў Я. Коласа і З. Бядулю. Дакладней будзе гаварыць не аб літаратурным уплыве: «маладнякоўская проза», а яшчэ больш паэзія «Маладняка» неяк дапамагалі Я. Коласу і З. Бядулю лепш адчуваць запатрабаванні новага чытача, зразумець настроі і парыванні новай моладзі. Гэта быў складаны працэс узаемнага ўзбагачэння літаратурных пакаленняў, якія імкнуліся служыць агульнай справе: у адных быў малады запал, у другіх — вялікі жыццёвы і творчы вопыт.

Найбольш характэрным паэтам і празаікам-маладнякоўцам быў Міхась Чарот. Творы яго мелі свайго чытача перш за ўсё сярод моладзі, той моладзі, што змывала з жыцця векавы бруд, шукала новых шляхоў і новых аўтарытэтаў у жыцці.

Апавяданні і маленькія «газетныя аповесці» М. Чарота спачатку звычайна друкаваліся ў газеце «Савецкая Беларусь». Большасць яго празаічных твораў напісана ў перыяд з 1921 па 1924 г. Потым яны ўвайшлі ў зборнік «Веснаход», а пазней — у трохтомнік (т. 3, 1936 г.).

Найбольш цікавыя ў мастацкіх адносінах апавяданні М. Чарота пра вёску, стары быт якой калі і не знік яшчэ, дык ужо выглядае смешным і недарэчным, асабліва ў вачах моладзі («Самалёт», «Кірмаш», «Бацюшка», «Споведзь самагоншчыка», «Дзіўная заява» і др.).

Вось апавяданне «Кірмаш». У мінулыя гады дзень «святога Макавея» вёска Ліпнёўка святкавала вельмі шчыра і ўрачыста. Былі тут і абедні, і хаджэнне з абразамі па вёсцы, і краплённе статка святой вадой (ад дрэннага вока і ад ваўкоў).

Потым пачыналася другая частка кірмашу — пагалоўнае п'янства, бойка, а там, чаго добрага, і пажар.

«— Ліпнёўцы гуляюць,— казалі суседнія вёскі, калі раптам уночы Ліпнёўка асвечвалася чырвонымі языкамі агню...

...А назаўтра чухалі «ліпнякі» патыліцу ды гутарылі адзін да другога:

— Кажуць, калі на Макавея дождж ідзе, то пажару не будзе, а тут, на табе, дождж пайшоў і на таго ж самага Макавея, бадай на яго ліха, гэткае няшчасце».

Так калісьці святкавалі і моладзь, і старыя.

Цяпер ліпнёўцы таксама не супраць пакірмашаваць, але ўжо толькі «старыя ліпнёўцы», і то найбольш набожныя, адсталыя.

«— Бадай што і без папа і на гэты раз абыдзецца...

Ці ж знойдзеш тую моладзь, якая даўней за вобразам хадзіла,— бубніў пад нос Рыгор Вушыла,— наша моладзь хутчэй на «шпяктаклі» нейкія рынецца, чым у царкву за пратэсамі.

Маладыя хлапцы і дзяўчаты аж лопалі з рогату.

...— Шкада,— казаў, уздыхаючы, Габрусь Канцавенька, які быў у добрых адносінах з папом,— а я, як на ліха, будучы ў нядзелю ў царкве, казаў бацюшку, што будзем спраўляць кірмаш, і нават гаманіў аб тым, каб як-небудзь вобраз панасіць па вёсцы... Шкада, шкада...

— Ты вось лепей пайдзі заўтра панасі сена сваё з балота, а не вобраз,— адпаліў пятнаццацігадовы хлапчук-камсамолец,— а то пагніе ў балоце, дык зімою каровы падохнуць з голаду...

— Сам ты здохнеш хутчэй,— агрызнуўся злосна Габрусь,— прэч, несвянцоная костка, злы дух, паганы... Трэба прывесці папа ды вас, чарцей, пасвянціць, каб нячыстую сілу з вас павыганяць».

Кірмаш скончыўся тым, што маладыя хлопцы завезлі п'янага папа ў міліцыю. У Габруся міліцыя «патрэсла глячкі ды бутэлечкі» з самагонам.

«А ўся вёска, як у бубен біла, гаварыла пра гэты кірмаш... Купрыяніха, што шуры-муры закруціла з папом, два тыдні на вуліцу не паказвалася і дала слова больш ніколі не хадзіць у царкву...». Габрусь таксама пачаў лаяць «святых угоднікаў», што нарабілі яму столькі страт.

Такое ж змаганне за новы быт моладзь вядзе і ў іншых апавяданнях М. Чарота, і не толькі М. Чарота, Успомнім раннія апавяданні К. Чорнага, дзе амаль усякая праява вясковага ідыятызму суправаджаецца «вясёлым рогатам» упэўненай у сваёй праўдзе камсамольскай моладзі. Праўда, як гэта ні дзіўна, але маладнякоўцы-празаікі, даволі каларытна малюючы старую вёску, яе тыпаў, не стваралі канкрэтных і тыпізаваных характараў, якія б выяўлялі светаадчуванне маладога пакалення. Маладнякоўцы-празаікі першай паловы 20-х гадоў не паглыбляліся ў псіхалогію свайго пакалення (а калі і рабілі гэта,— напрыклад М. Чарот у «Галі»,— то вельмі няўдала). Моладзь у найбольш характэрных апавяданнях гэтага часу заўсёды і «аўтаматычна» ўзвышаецца над іншымі героямі. Гэтую асаблівасць «маладнякоўскай прозы» нельга зразумець, не ўлічваючы своеасаблівасці самога часу. Рэвалюцыя зламала

стары лад жыцця, паказала яго нетрываласць. І не дзіўна, што любы вясковы камсамолец, які, можа, і прачытаў усяго толькі дзве — тры кніжкі, быў настолькі перакананы ў абсалютнай перавазе свайго мыслення над мысленнем старога свету, што мог вызваць на дыспут самога папу рымскага. І напэўна перамог бы — калі не кніжнымі ведамі, то запалам і нязломнай перакананасцю.

Якуб Колас, які дапамог маладому пакаленню ўбачыць сябе «збоку» (гэта і абумовіла незвычайны поспех аповесці «На прасторах жыцця»), лепш за саміх «маладнякоўцаў» паказаў гэтую вось гатоўнасць юнацтва заўсёды і ўсюды абараняць тую праўду, у якую яно паверыла. Сцёпка Барута разам з камсамольцамі разбірае «святы калодзеж» і знішчае крыж, што, праўда, толькі дапамагло а. Ціту сабраць вялікую працэсію. Выгнаны бацькам з дому, Сцёпка ідзе ў горад вучыцца. На першым жа паўстанку, нягледзячы на ўсю яго нясмеласць, Сцёпку прыходзіцца абараняць навуку ад рэлігіі. Апавядае аб гэтым Я. Колас з усмешкай, з вялікім любаваннем: падабаецца яму гэтая моладзь.

«Стрэлачнік яшчэ раз смактануў папяросу і гопнуў яе на платформу.

— Вучы-цца! Бачыш ты! А скуль жа сам?

— З Заборцаў.

— Вот маладзец! Але я табе скажу, што цяперашняя навука...— стрэлачнік патрос галавою і рукою махнуў,— ні ядронай бабушкі не варта. Распуста, а не навука.

— Не, дзядзька, няпраўда,— з жаран запярэчыў Сцёпка,— цяпер жа сапраўдная навука і даецца. Гэта раней навуку дзялілі для бедных і для багатых, багатым — універсітэты, а бедным — гула асмаленая. Вучылі толькі, каб падаткі плацілі ды на багатых працавалі і бога баяліся.

— Ось, у тым жа, брат, і справа, што бога баяцца перасталі. А раз у цябе няма бога, то які ж ты чалавек? Чым адрозніваешся тады ад скаціны?

— Розумам.

— А розум хто табе даў?

— Розум ад прыроды.

— Ад прыроды!.. А прырода адкуль узялася?

— Ну, а бог адкуль узяўся? — запытаў і Сцёпка.

— Мы — чэрві ў параўнанні з богам. Як можна яго ведаць?

— А калі не ведаем, дык як жа верыць у тое, чаго не ведаеш?

Стрэлачнік паглядзеў на Сцёпку.

— А ці ведаеш ты Галабурду? — запытаў ён нечакана.

Сцёпка трохі замяшаўся.

— Якога Галабурду?

— От, ёсць такі.

— Не, не ведаю.

— А можаш ты казаць, што Галабурды няма?

Сцёпка замяўся, а стрэлачнік атакаваў яго яшчэ больш энергічна, зрабіўшы з гэтага адпаведны вывад, а потым пашлёпаў Сцёпку па плячы і сказаў:

— Трэба, брат, многа павучыцца, каб ведаць маленькае»[1].

Вачыма гэтай вось моладзі — напорыстай, але не вельмі яшчэ багатай на веды, глядзелі і самі маладнякоўцы па жыццё. Не дзіўна, што ў «Маладняку» вельмі моцным быў своеасаблівы «культ маладосці». Вядома, арганізацыя і часопіс рабілі вялікую справу, абуджаючы ў моладзі грамадскую і творчую актыўнасць, веру ў свае сілы і магчымасці.

Хто тварэц жыцця людскога,
Волі, шчасця, пекнаты?
Хто к жыццю кладзе дарогу?
Ведай, моладзь, гэта ты.

Так пісаў камсамольскі паэт Міхась Чарот.

Але была тут і крайнасць: трохі аднабаковы і наіўны погляд на жыццё, на грамадскую ролю моладзі.

Вось як асвятляліся падзеі рэвалюцыі ў адным з нумароў «Маладняка».

«Сацыяльную рэвалюцыю моладзь наша, як прарок, прадугадала.

Яшчэ да перавароту ў кастрычніку, калі ўладу трымаў Керанскі, рабочая моладзь Масквы пятнаццацітысячнай дэманстрацыяй вымагала: «Улада Саветам!», «Прэч уладу, прыміраючую буржуазію з рабочымі!»

Гэта дэманстрацыя ўпэўніла, асмеліла старых бальшавікоў.

Праз паўтара месяца зрабілі яны пераварот»[2].

Улічваючы вось гэты некалькі наіўны маладнякоўскі «культ юнацтва», мы не будзем ужо здзіўляцца і таму, што ў невялікай аповесці М. Чарота «Свінапас» пастушок Грышка не толькі паказвае цуды храбрасці, але і кіруе атрадам барадатых сялян. Больш таго, сам «атаман паўстанцкага руху на ўсім абшары Беларусі» загадвае: «Камандзірам усіх паўстанцкіх атрадаў трымаць сувязь з Грышкам-свінапасам і слухаць яго загаду».

«Свінапас» — даволі тыповы ўзор «маладнякоўскай прозы». У цэнтры твора — юнак, жыццёвая школа якога — пастуховае рамяство. Але Грышка вельмі рана пачынае разумець, што ён — бядняк. Яго ж і дражняць усе «свінапасам». Спачатку гэта крыўдзіла Грышку, але вельмі скора ён стаў ганарыцца прозвішчам «свінапас», бо яно зрабілася яго падпольнай клічкай: разам з братам

---

[1] Тарас Гушча (Якуб Колас). На прасторах жыцця, 1926, стар. 125-126.
[2] «Маладняк» № 1, 1923, стар. 19

Грышка робіцца партызанам. У творы апавядаецца аб незвычайным гераізме Грышкі-«свінапаса», які, узначаліўшы сялян, наводзіць страх на белапалякаў.

«З кароткім карабінам за плячыма, абвешаны гранатамі, Грышка стаў каля вогнішча і, нахмурыўшы бровы, загаварыў:

— Час надыходзіць! Больш асцярожнасці, больш адвагі і смеласці. Сувязь паміж усімі атрадамі, якія знаходзяцца ў гэтай пушчы, устаноўлена...»

І вось як ваюе Грышка: «Цягнік ужо недалёка. Чуваць, як шыпіць паравоз і тарахкаюць калёсы... Робіцца жудасна.

— А раптам хто зловіць?

Паўстанцы не палохаюцца.

Грышка ўстае. Карабін на плячы і шэпча голасна:

— Адзін — налева! Другі — направа! Мы з табою, Андрэй, за працу!

А праз хвілін дзесяць, калі зноў усе чацвёра паўстанцаў стаялі далёка сярод густых кустоў і думалі аб тым, як заўтра абараніць ад шыбеніцы некалькі дзесяткаў ні ў чым не вінных сялян, пачуліся груканіна, трэск і чалавечы крык.

Цягнік быў пад адкосам».

У такім стылі напісаны ўвесь твор. Гэта, уласна кажучы, не аповесць, а як бы толькі «канспект» аповесці. У творы ёсць дынамічнасць, але гэта «дынамічнасць» голых фактаў, «подзвігаў», не абгрунтаваных ні сюжэтна, ні псіхалагічна.

Тое ж самае можна сказаць і пра «калектыўны раман» А. Александровіча, А. Вольнага і А. Дудара «Ваўчаняты». У гэтым «рамане беларускіх лясоў» (выйшаў у свет у 1925 годзе) таксама ёсць выдумка, своеасаблівая рамантыка смелай вынаходлівасці. Малады партызан Алесь трапляе да бандытаў, лоўка выкручваецца, змагаецца з імі амаль што адзін на адзін і г. д.

Але псіхалагічная, мастацкая культура твора гэтага таксама вельмі невысокая.

А між тым маладнякоўцы-празаікі ўмелі даволі праўдзіва маляваць вобразы людзей не юнацкага ўзросту, раскрываць псіхалогію сялян. Гэта добра можна адчуць па ранніх апавяданнях М. Чарота, К. Чорнага і др. У чым тут загадка, чаму «маладнякоўскай прозе» не даваўся іменна вобраз юнака, чаму сапраўдную юнацкую аповесць напісаў не маладняковец, а адзін са старэйшых пісьменнікаў Я. Колас?

У Я. Коласа быў вялікі творчы вопыт, а маладнякоўцы яго не мелі? Вядома, гэта мела значэнне, але, па нашу думку, не толькі гэта. Паэзія ж маладнякоўцаў дала яркі «лірычны вобраз» камсамольца, юнака, змагара за новыя формы жыцця. Значыць, многае залежала ад спецыфікі празаічных жанраў. Проза, груба

кажучы,— гэта апісанне аб'екта збоку, нават калі гэты «аб'ект» — сам аўтар, яго пакаленне. А якраз умення бачыць сябе, сваё пакаленне «збоку», думаецца, і неставала маладнякоўцам. Для гэтага яны былі занадта непасрэдныя, не хапала ім роздуму, аналізу. Вось чаму маладнякоўцы добра выяўлялі светаадчуванне свайго пакалення сродкамі паэзіі, а калі браліся за прозу, то і тут схіляліся да прозы паэтычнай, «паэзіі ў прозе». І асабліва ахвотна карысталіся празаікі-маладнякоўцы паэтычнай стылістыкай іменна тады, калі яны пачыналі апавядаць аб моладзі.

* * *

Якуб Колас доўга і ўважліва прыглядаўся да новай моладзі, той, што ўзнята была да свядомага грамадскага жыцця рэвалюцыяй. Ён бачыў і тое здаровае, моцнае, што славіў у «арлянятах» яго таварыш па пяру Янка Купала, але не закрываў вачэй Якуб Колас і на тое наноснае, выпадковае, шкоднае, што пранікала ў асяроддзе моладзі. Аповесць «На прасторах жыцця» з'явілася выдатным люстрам, у якім беларуская моладзь 20-х гадоў убачыла сябе, сваё пакаленне. Новая моладзь як бы ўпершыню паглядзела на сябе «збоку», вачыма чалавека мудра патрабавальнага, але шчыра закаханага ў чыстае, крылатае юнацтва. Ох, і добра ж разумее юнацкія думкі, нявінныя «хітрыкі» маладога пачуцця гэты дзядзька Колас!

«Было холадна. Зайздросны мароз узяў ды пазакрываў лёдам і храбусткім снегам шыбы на вокнах, асабліва на вокнах тых хат, дзе жывуць дзяўчаты. Але дзяўчаты ўмеюць перахітрыць старога зайздросніка і гарачым дыханнем прагрэюць халодныя заслоны, а каго трэба ім пабачыць, то пабачаць.

Як толькі Сцёпка параўняўся з адною хатаю ў сяле і зірнуў на яе мёрзлыя шыбы, ён адразу заўважыў гэта акеначка ў аконцы. Мала гэтага: ён пачуў стук у акенца.

Сцёпка спыніўся.

Момант — і ў веснічках паказалася Аленка... Ну, ведаеце, і сэрца застукала мацней у грудзях Сцёпкі.

— Можа, ты да нас? — спытала Аленка.

Нашто яна так запыталася?

Сцёпка не ведае, што ёй сказаць на гэта.

Але як не сказаць ёй праўды, калі яна так многа памагла яму развязаць незвычайна трудную задачу.

Усміхнуўся Сцёпка і сказаў:

— Ну але, да вас.

А можа, яно лепш было б сказаць: «Да цябе»[1]

---

[1] Тарас Гушча (Якуб Колас), На прасторах жыцця, 1926, стар. 104

Такой вось добрай, пранікліваі усмешкай сагрэта ўся аповесць. Але ёсць у аповесці і іншае пачуццё: усмешка пісьменніка часам робіцца з'едлівай.

У нас, здаецца, не ўлічваецца палемічная завостранасць першай беларускай юнацкай аповесці «На прасторах жыцця». Як ужо адзначалася, паэзія і проза «Маладняка» дапамагалі старэйшым пісьменнікам адчуць і зразумець, чым жыве моладзь. Але некаторыя маладнякоўцы трохі замнога ўвагі аддавалі агульным разважанням і гучным словам і мала цікавіліся будзённымі, простымі справамі народа, працэсамі, што адбываліся ў самых гушчах народных мас, у псіхалогіі людзей. Гэта накладвала адбітак на маладнякоўскую літаратуру, падавала ёй пэўнае адценне рытарычнасці. Занадта многія з маладнякоўскіх твораў, карыстаючыся выразам з аповесці Я. Коласа, «праходзілі пад знакам «Гэй!»

Палемізуе Я. Колас з тэндэнцыяй падмяняць гучным словам, штучнай актыўнасцю жывую зацікаўленасць, практычныя справы. Вядома, твор завостраны быў не толькі супраць таго, што пісьменнік заўважаў у маладнякоўскай літаратуры, але перш за ўсё супраць таго, што ён назіраў у самім жыцці. Палемічным з'яўляецца сам загаловак: «На прасторах жыцця». Здаецца, што ж тут палемічнага? Але звернем увагу па эпіграф.

«— Вы павінны прабіць сабе дарогу і выйсці на шырокія прасторы жыцця.

— А дзе такія шырокія прасторы?

— У шырокіх размахах грамадскай работы».

Крытыка неяк не надала значэння таму, што ў якасці
эпіграфа абраны словы Шулевіча. Так, дэмагога і маральна разбэшчанага «дзеяча» Шулевіча, які, пакінуўшы Ніну, спрабуе выпрабаваным сваім метадам — гучнымі словамі — знайсці сцежку да сэрца Аленкі.

І загалоўкам, і эпіграфам, і ўсім творам сваім Я. Колас як бы гаворыць: рознае ёсць разуменне «прастораў жыцця», «грамадскай работы». Для Шулевіча — гэта толькі словы, і словы, за якімі няма ніякага адчування свайго абавязку перад людзьмі, перад народам. Па-другому выходзіць на прасторы грамадскага жыцця Сцяпан Барута, і па-другому ён разумее грамадскую працу. У размове з добрым хлопцам, але даволі наіўным паэтам Сымонам Галызаю, аўтарам верша «Гэй!», Сцёпка Барута кажа:

— ...Мне здаецца, што за словамі не бачым мы жывой работы, сапраўднага дзела. А словагаварню за гэтае дзела прымаем. Цяпер аб тваім вершы. Верш, бясспрэчна, добры. Ты ў ім заклікаеш усіх да работы, да працы, заклікаеш будаваць «дом камуны». Вельмі добра. Ну, а вось, скажы, з чаго ты мысліш пачаць будаваць гэты дом?

— Як з чаго? Перш за ўсё, трэба пашыраць ідэі камунізме сярод шырокіх пластоў народа, трэба паказаць усе выгады і ўсе перавагі калектыўнага жыцця перад жыццём індывідуальным, трэба будзіць, падымаць шырокія масы, рабіць іх палітычна свядомымі... Ды ці мала з чаго можна пачаць?

— Займацца прапагандаю? Гаварыць, гаварыць без канца? — запытаў Сцёпка,— Добра, але, я думаю, было б яшчэ лепш, каб і тыя, хто гаворыць, ад слова да дзела перайшлі.

— І пераходзяць...

— Пераходзяць, але мала... Вось што, Сымон. Давай летам паедзем куды-небудзь на вёску. Прачытаем наўперад там верш твой, запалім сэрца, а потым за дзела возьмемся. Я табе скажу, за якое дзела.

І Сцёпка тут вылажыў праграму свае работы»[1].

І, як вядома з твора, Сцёпка сапраўды на справе паказаў сваім аднавяскоўцам «перавагі калектыўнага жыцця», здолеўшы арганізаваць сялян на асушку балота. Вось да такой жывой, рэальнай па сваіх выніках грамадскай працы і клікала юнацкая аповесць. Я. Коласа. На такую грамадскую працу, як бы гаварыў сваім творам Я. Колас, здольны толькі той, хто не страціў пачуцця абавязку перад народам, хто збярог у сабе моцную маральную аснову. Аповесцю сваёй Я. Колас палемізаваў супраць занадта спрошчанага разумення «новай маралі». Трымаючыся цвярозага народнага погляду і на маральныя праблемы, і на праблемы выхавання, Я. Колас змог вельмі правільна паставіцца і да модных у той час спроб аб’яўляць «мяшчанствам» здаровую маральную ахайнасць, чысціню, здолеў цвяроза падысці да розных школьных навінак, накшталт «комплексаў» і г. д. Сваім любімым героям Сцёпку і Аленцы дзядзька Колас не дазваляе «распускацца». І, сапраўды, да герояў сваіх і да моладзі наогул аўтар ставіцца з самай жывой зацікаўленасцю: ён стараецца засцерагчы іх ад жыццёвых памылак, падказаць ім лепшы шлях у жыцці, часам нават не клапоцячыся аб мастацкай мэтазгоднасці тых ці іншых разважанняў і павучанняў. Апошняе, аднак, не пазбаўляе твор непасрэднасці, цеплыні, бо ў саміх гэтых павучаннях столькі клапатлівасці. Малады чытач увесь час адчувае, што з ім размаўляе не рэзанёр, а чулы, умудроны жыццём настаўнік, якога хочацца слухаць, бо ён жа так добра разумее юнацкую псіхалогію, так многа можа расказаць юнацтву аб ім самім, і так нясумна, з такім добрым гумарам расказаць.

З творам «На прасторах жыцця» ў беларускай літаратуры нарадзіўся жанр юнацкай аповесці.

---

[1] Тарас Гушча (Якуб Колас). На прасторах жыцця, 1926, стар. 148

Жанр гэты паспяхова развіваецца і ўзбагачаецца ў 20-я і 30-я гады. Юнацкай аповесцю можна лічыць і твор, героямі якога не з'яўляецца моладзь. Самае галоўнае, каб твор быў звернуты да юнацтва сваімі вобразамі і стылем. Так мы лічым, што аповесць пра дзеда Талаша — «Дрыгва» Я. Коласа — самая тыповая юнацкая аповесць, таксама як і «Салавей» З. Бядулі. Калі падысці да твораў гэтых з улікам жанра, мы не будзем шукаць у іх таго, чаго ў іх няма, затое мы лепш убачым тое, што ў іх сапраўды ёсць. Юнацкая аповесць нічым не ніжэйшая за ўсякую іншую, але ў яе свае ідэйна-мастацкія задачы і свае спецыфічныя сродкі.

Аб магчымасцях гэтага жанра лепш за ўсё сведчыць тое, што юнацкая аповесць аказала ў 20-30-я гады велізарны ўплыў на развіццё ўсёй беларускай літаратуры, пракладваючы часам шлях іншым жанрам.

Што б ні пісалі мы, крытыкі, аб такіх творах, як «Салавей» і «Дрыгва», толькі юны чытач сёння здольны захапіцца імі «без астатку», не заўважаючы пэўнай наіўнасці гэтых твораў. Іменна гэтая іх наіўнасць асабліва захапляе і падпарадкоўвае сабе фантазію юнага чытача, без гэтага творы не чыталіся б моладдзю так ахвотна. У кожнага жанра свае законы, у юнацкай аповесці — таксама.

Наіўнасць мастацкага твора асабліва калі гэта наіўнасць прастаты, непасрэднасці, можа падабацца чытачу любога ўзросту.

І ўсё ж сёння мы бачым тое, што, магчыма, і не кідалася ў вочы ў 20-я і 30-я гады: меладраматычнасць некаторых мясцін у аповесці «Салавей», не вельмі глыбокую псіхалагічную распрацоўку асобных характараў у «Дрыгве» (Мартын Рыль, Нявідны і др.). Гэта зусім не пярэчыць таму факту, што аповесці сёння з'яўляюцца добрым узорам народнасці і мастацкай прастаты і што дзед Талаш — сапраўды нацыянальны характар, якіх нямнога ў нашай літаратуры.

* * *

У аповесці «Салавей» найбольш поўна выявілася своеасаблівасць таленту З. Бядулі.

На горне душы першы верш я каваў,
Мне молатам гора служыла,—

пісаў З. Бядуля ў адным са сваіх першых вершаў, і ў гэтым даволі кніжным вобразе заключана была вельмі асабістая праўда паэта. Гора — лапцюжнае, местачковае — фармавала і душу, і талент З. Бядулі. Гэта яно, бядняцкае гора, перамагло ў пісьменніку і кніжніка і летуценніка, падпарадкавала сабе яго нястрымную фантазію.

Па таленту З. Бядуля — мастак вельмі суб'ектыўны, у яго вялікая схільнасць да вобразаў незвычайных, амаль фантастычных. Па пачуццях жа ён пісьменнік вельмі зямны, надзвычай балюча ўспрыймае ён гора людское, нядолю бядняцкую. З адчаем, з болем валачэ ён крылы сваёй фантазіі па зямлі, ламае іх да крыві, бо не можа ж ён узняцца ў свет рамантычных летуценняў, куды яго ў маладосці так цягнула, калі на зямлі, вакол яго, людское шчасце і няшчасце вымерваецца пяццю лыжкамі заціркі.

«Хмаркі насіліся над лесам. Розныя па колеру і фасону, яны часта ахаплялі вялікую частку неба і тварылі багатыя малюнкі к таемным казкам сталетняга лесу.

Удзень былі яны светла-пурпурныя, а ўночы залаціліся месяцам.

Чаго-чаго ў іх не было! Цэлыя гарады з дзіўнымі замчышчамі, горы, выспы, азёры, агнёвыя звяры, працэсіі святых у белых вопратках, незлічоныя легіёны ваякаў на конях...»[1]

Казку, легенду гатова тварыць фантазія пісьменніка, але гэта горкая, нярадасная казка, бо навокал — страшная рэчаіснасць: аслеплены няшчасцямі бядняк Сымон заганяе ў магілу пакутніцу жонку («Сымон») мужыцкі сын, які зрабіўся «аблакатам», «панічом» саромеецца прызнаць родную маці («На каляды к сыну»), маці-жабрачка выколвае вочы дзіцяці, каб і яно магло жыць «імем Хрыста» («Ашчаслівіла»).

А між тым па таленту З. Бядуля — гэта мастак, які схільны быў бы рамантызаваць жыццё. Адчувалася гэта ўжо ў першых юнацкіх яго творах.

«Пісаць вершы,— успамінаў З. Бядуля ў пісьме да Л. М. Клейнбарта,— я пачаў яшчэ ў ешыбоце з трынаццаці год. Спачатку я пісаў на старажытнаяўрэйскай мове. Недасягальным ідэалам здаваліся мне схаластычныя вершы-малітвы яўрэйскіх нацыянальна-рэлігійных паэтаў 16 і 17 стагоддзяў у стылі арабскай філасофскай паэзіі таго часу. Іншых узораў у мяне не было. У ешыбоце было забаронена чытанне свецкай літаратуры нават на старажытнаяўрэйскай мове. Для мяне было адкрыццём, калі — пасля вучобы ў ешыбоце — я даведаўся, што зместам літаратурнай творчасці, акрамя філасофствавання на літаратурныя тэмы, можа быць навакольная прырода і малюнкі звычайнага штодзённага жыцця»[2]

Вось гэтае «адкрыццё», здзіўленне перад тым, што самая бытавая проза заключае ў сабе паэзію, што ўсё можа быць зместам

---

[1] З. Бядуля. Збор твораў, т. І, 1951, стар. 59.
[2] Л. М. Клейнбарт. Молодая Белоруссия. Очерк современной белорусской литературы, 1905-1928, Мінск, 1928, стар. 271.

літаратуры, адчуваецца і ў ранніх вершах З. Бядулі, і ў яго «Абразках».

Плача птушка ў пустыры.
Каля плота дзед завохаў.
А на рэчцы — кроў зары.
Галінойківае вольха.
У дайніцу — цырк і цырк,
То карову доіць цётка.
А суседка — злы язык —
Ён пры гэтым пляце плёткі...

«Адкрыўшы», што зместам літаратурнага твора можа быць усё, што ёсць у жыцці, малады паэт не мог устрымацца ад спакусы пісаць па прынцыпу: што бачу, тое апісваю. Ён як бы зноў і зноў правяраў сваё «адкрыццё». Раннія вершы яго даволі прыземленыя, і гэта нягледзячы на тое, што З. Бядуля час-ад-часу дае волю сваёй багатай паэтычнай фантазіі («На галаву дзеда-хвойніка з неба віно налілося» і г. д.). Але за гэтай прыземленасцю мы павінны бачыць нешта большае, чым бытавізм ці натуралізм. З. Бядуля вучыўся шукаць паэзію ў рэальным жыцці — вось галоўнае. У нас вельмі ахвотна прывязваюць «Абразкі» З. Бядулі да розных «ізмаў» (імпрэсіянізм, сімвалізм) і не заўважаюць, якім важным крокам у творчым развіцці пісьменніка былі яго маленькія паэтычныя замалёўкі. А між тым у «абразках», у гэтых своеасаблівых «псалмах»-гімнах рэальнаму жыццю і рэальным яго радасцям, З. Бядуля развітваўся з талмудысцкай, кніжнай «мудрасцю» і набліжаўся да «жывога жыцця».

«У заварожаных казках і снах купаецца жыццё маё маладое. Я шлю мае напевы блакітнаму небу сонечнаму...

Усё аджывае пад сонейкам. У парнасці зялёнага гаю чуцен пах кветак і сасновай растопленай смалы. Ціха палуднуе аратай пад высокім дубам на мяжы. Быкі зыгуюцца, а за імі ганяецца хлапец з доўгай пугай у руках... Усё пакрыта залатым пылам сонечных праменняў.

Калі неба гэтакае яснае, дык што табе яшчэ трэба, чалавеча?..

Калі птушкі гэтак пяюць, дык чаго ты нудзішся?

Весяліся разам з кветкамі канюшыны, завадзі песні разам з крынічкай, і шчасліў будзеш...»[1]

Маладому паэту, які вырваўся з кніжнага туману «талмудызма», здавалася, што ён мог бы радавацца жыццю разам з сонцам, птушкамі, крынічкай. Але як радавацца, як шукаць яму прыгожае ў жыцці, калі самае галоўнае — чалавечае жыццё — і не радаснае, і

[1] З. Бядуля. У заварожаных казках, Збор твораў, 1951, т. I, стар. 33-34.

не прыгожае. І ён пачынае маляваць гэтае бязрадаснае бядняцкае жыццё, ды з такой страснасцю рамантыка маляваць, што часам нават прасветліны не відаць у гэтым жыцці. Я. Купала і Я. Колас у дакастрычніцкі час таксама з вялікім болем паказвалі гаротны лёс беларускага селяніна, але яны ўмелі неяк шырэй паглядзець на побыт народа, у іх было больш фарбаў, не такім безнадзейна страшным выглядала жыццё, бо пісьменнікі гэтыя лепш бачылі тыя ўнутраныя сілы сацыяльнага пратэсту, што абуджаліся ў народзе.

На ўсё гэта можна сказаць: дык пры чым тут рамантык і рамантыка, гэта ж праявы натуралізма? Так, пэўная прыземленасць у дакастрычніцкіх творах З. Бядулі заўважаецца, але гэта натуралістычнасць не па тэндэнцыі, а насуперак імкненню аўтара. З. Бядуля заўсёды і з вялікай страснасцю шукаў прыгожае, рамантычна ўзнёслае ў жыцці, і не яго віна, калі дакастрычніцкае жыццё ламала крылы рамантычнай мары яго. Уся бяда ў тым, што рамантычны ідэал яго быў даволі бездапаможны, не меў трывалых карэнняў у самім жыцці. Пісьменнік яшчэ не ўмеў шукаць і знаходзіць сапраўднай рамантыкі, паэзіі жыцця ў змаганні народа за сваё шчасце, вызваленне. Тую ж паэзію, якую З. Бядуля здольны быў заўважаць вакол сябе, жыццё слепа душыла, а З. Бядуля быў занадта сумленны рэаліст, каб закрываць вочы на гэта. Яго, напрыклад, заўсёды захапляла паэтычная тэма таленту, які асвятляе жыццё наваколо сябе. Але ён бачыць, што «проза жыцця з паэзіяй не можа ўжыцца разам у гаротнай сялянскай хатцы. Паміж імі адбываюцца пастаянныя балючыя сутычкі» («Велікодныя яйкі»). І пісьменнік з болем піша аб тым, што пры другіх умовах магло б натхніць яго багатую фантазію на ўрачысты гімн чалавеку-творцу.

Такім чынам, у некаторых дакастрычніцкіх творах З. Бядулі так безнадзейна цёмна не таму, што ён натураліст (для гэтага занадта многа сэрца ў яго творах), а таму толькі, што яго рамантыку (прыгажосць прыроды і г. д.) перамагае і душыць само жыццё.

Хіба магла ўстаяць кволая кніжная рамантыка «яснага неба», «крынічак», традыцыйнага «салаўя» перад бязлітасная праўдай цёмнай рэчаіснасці. Паэтычны талент З. Бядулі ў поўную сілу раскрываецца толькі тады, калі Кастрычнік узброіць яго рэвалюцыйным ідэалам, калі рамантыка яго стане рамантыкай актыўнага змагання за лепшы лёс працоўнага чалавека.

Аповесць «Салавей» і з'явілася мастацкім сцверджаннем той новай, актыўнай рамантыкі, якая не палохаецца рэчаіснасці, рэальнасці, якая накіравана на пераробку жыцця. Цікавым з'яўляецца сам зачын аповесці. Гэта як бы палеміка і развітанне з кволай, бездапаможнай традыцыйнай рамантыкай. Аповесць мая пра салоўку, гаворыць пісьменнік, але не пра таго салоўку, што сваімі спевамі даваў натхненне «песнярам усіх краёў зямлі».

«Пакаленне за пакаленнем ткала шматмільную плахту вякоў, а салоўка ўсё спяваў і спяваў, дыктуючы вершы рамантычна настроеным юнакам. Істужкаю гэтых вершаў можна аплятаць галу зямлі, як гліняны гляк дротам. Калі не верыце — папрабуйце!

Ці варта чапаць гэтую маленькую шэрую птушачку?

Яна вясной атуляе музыкай наш бярэзнік, брызгае ў месячную павуціну гучным вадаспадам разнастайных трэляў.

Тады здаецца, што зоркі падаюць у хмызняк і звіняць срэбрам і шклом.

Тады здаецца, што салаўіная песня застывае на лузе кроплямі расы, дыяментамі радасных слёз.

Тады здаецца...

Кожнаму ўсё па-свойму здаецца.

А месяц — чырвоны, чырвоны. Вясновую ноч крывавіць. А часам ён сіні або іншага колеру.

Бывае, месяц выглядае, як серп, як падкова, напамінае жывёліну, выстаўляе рукі, як чалавек, на хвойку ўзлезе.

Гэта ўсё залежыць ад аўтара.

А вочы ў Яе робяцца таемнымі, вабнымі, а твар — бледны.

Вечная Яна марыць аб вечным Ім.

Усяму гэтаму вінават салоўка.

Ці варта чапаць гэтую маленькую птушачку?

Мы і не думаем чапаць.

Наш сказ аб такім салоўку, які спявае не толькі ўвесну, а нават узімку»[1].

Пісьменнік хоча расказаць пра «салаўя», спевы якога наводзілі жах на крыўдзіцеляў народа і іх паслугачоў. Вось які «салоўка» натхняе цяпер яго.

Так па-свойму, сваім: шляхам і праз сваю тэму прыходзіў З. Бядуля да актыўнай, рэвалюцыйнай рамантыкі, да метаду сацыялістычнага рэалізма.

Сымонка-«Салавей» — гэта як бы той жа маладнякоўскі «юны змаганец», перанесены ў часы прыгону. Думаецца, што З. Бядуля свядома ішоў за маладнякоўскай героікай. Але яшчэ больш уплывала на яго традыцыя народнай творчасці, а таксама класічная літаратурная традыцыя, у прыватнасці «Сымон-музыка» Я. Коласа.

Рамантыка аповесці «Салавей» — гэта рамантыка змагання, адмаўлення і сцверджання. З якім сарказмам адмаўляе пісьменнік усё тое, што вырасла і вырастае на пакутах прыгнечанага народа: і побыт, і этыку, і мараль панства, і перш за ўсё «мастацтва» гэтага панства!

[1] З. Бядуля. Салавей, 1928, стар. 5-6.

Ах, якія «добрыя», якія «чулыя» гэтыя паны, якая тонкая душэўная арганізацыя ў іх! Вось хоць бы пані Вашамірская: як шкадуе, як любіць яна ўсё жывое, асабліва катоў сваіх. Для іх і пакоі асобныя, і аксамітныя падушачкі, і коўдрачкі, і наогул поўны гардэроб, пры іх і лекар, і кухарка, і некалькі нянек. Пані не можа бачыць, калі хто крыўдзіць жывую істоту. «Аднаго разу, як здохла такая котка, дык пані выклікала ксяндза (пані ўпэўнена, што каты — каталіцкай веры), наладзіла пышнае пахаванне і цэлы месяц хадзіла ў жалобе. Яна ажна памізарнела за гэты час, пасівела. Лекару ўсыпалі тады бізуноў за тое, што не даглядзеў, а нянька засталася без касы — пані загадала адрэзаць. Пані — строгая і добрая — нікому не дасць пакрыўдзіць сваіх котак…»[1]

А як старая пані Вашамірская пакутуе ад думкі, што яна не заўсёды справядлівая бывае: не паспее яна «аддаць грахі свае ксяндзу» на споведзі, як набіраюцца новыя. «Ходзячы каля сваіх замілаваных котак, грахоў не хочучы набярэшся: то аднаму кату на хвост наступіла, то скінула з кален другога, то крыкнула на трэцяга, то мала няньку пакарала за тое, што малога коціка перакарміла»[2].

У пана Вашамірскага, які іранічна глядзіць на забавы сваёй маці, ёсць свае забавы, яны таксама аплочваюцца працай і пакутамі сялян. Пан Вашамірскі — вялікі прыхільнік «высокага», «чыстага» мастацтва. Ён сагнаў у сваю «студыю» вясковых дзяўчат і хлапцоў.

«Адукацыя вялася пад бізунамі. Студыйцы вельмі памізарнелі за апошні час.

Да гэтага часу пан Вашамірскі паспеў прыстасаваць для «свайго здароўя» ўсіх дзяўчат студыі.

Да кожнай ён падыходзіў, захапляючыся яе красою, пакуль гэта «быдла» яму не апрыкрала.

Пасля гэтага ён знаходзіўся пад уладаю аднаго толькі мастацтва, чыстага, як неба ў маі, узнёслага, як вясновы вецер, нявіннага, як дзіцё, вечна маладога, як сама прырода»[3].

Крывадушнасць і бруд — на ўсім, што робяць, што думаюць і чым захапляюцца паны Вашамірскія і іх асяроддзе, бо жыццё гэтых людзей — на пакутах, на горы народа. Панства лічыла сябе вельмі культурным, а тое, што мільёны людзей, якіх яно рабавала, з якіх здзекавалася, бачылі паноў у самым звярыным, самым жывёльным аблічы,— усё гэта іх мала абыходзіла. Чаго саромецца «быдла»? Хіба адносінамі да яго, да «быдла», вымерваецца культура?

---

[1] З. Бядуля. Салавей, 1928, стар. 58.
[2] Там жа, стар. 61.
[3] З. Бядуля. Салавей, 1928, стар. 41-42.

«Пан прыпомніў, як аднаго разу, калі яшчэ быў малым хлапцом, ехаў улетку з маткай у госці. З імі былі лёкай і фурман. Пасярод дарогі, дзе лесу не было, яго матцы трэба было злезці з фаятона па сваіх патрэбах. Яму, Адасю, яна сказала адвярнуцца, а фурмана і лёкая зусім не саромелася, як не саромелася сваіх коней»[1].

І не ведалі паны, не думалі аб тым, што тое «быдла», перад якім яны не саромеліся паказваць сваёй бесчалавечнасці, грубасці, дзікасці, на іх «данос страшэнны піша», ствараючы казкі, гутаркі, песні пра пана-крывасмока, пана-хама, пана-звера, і што якраз вачыма гэтага вялікага летапісца — народа — будзе глядзець на іх справы гісторыя.

Гэты народны пункт гледжання на пана і яго «культурнасць» вызначыў вобразны і эмацыянальны змест аповесці «Салавей». Народныя паданні, казкі пра незвычайныя здольнасці музыкі, які помсціць панам за здзекі з людзей, пра сялянскага хлопца Рымшу, які «вучыць» ліхога пана адрозніваць «вала ад казла», — усё гэта ўвайшло ў аповесць арганічна, бо пісьменнік вачыма народа глядзіць на панскія справы і на панскую культуру. Зацятая векавая гародная нянавісць да крыўдзіцеляў працоўнага чалавека пранізвае ўвесь твор. З. Бядуля, вядома, не сцвярджае сваёй аповесцю той сляпой сялянскай нянавісці, якая паказана ім самім у апавяданні «Панскі дух», дзе сяляне гатовы знішчыць і палац, і бібліятэку, абы толькі да канца вывесці «панскі дух». Не, у аўтара больш шырокі погляд на культуру мінулых вякоў. Але ў чым ён панароднаму страсна непрымірымы — дык гэта ў адмаўленні той «культуры» і таго «мастацтва», у якіх няма нічога гуманістычнага, народнага, нічога ад рэальнага жыцця. «Мастацтву» паноў Вашамірскіх у аповесці супрацьпастаўляецца мастацтва самога народа, якое не здольны знішчыць ніякі здзек, ніякі прыгнёт, бо яно — сама душа народа, яно — суд пад крыўдзіцелямі, духоўная зброя абрабаванага народа. Рамантызуючы вобраз гордага і таленавітага Сымона-«Салаўя», аўтар сцвярджае прыгажосць, сілу і чалавечнасць народнага мастацтва. Як ужо адзначалася, Кастрычнік пераканаў З. Бядулю, што народ перамагае сваіх крыўдзіцеляў, што дабро бярэ верх над злом не толькі маральна, але і гістарычна. Гістарычны аптымізм даў сапраўдны прастор таленту З. Бядулі. Малюючы жыццё «на панскіх гонях» з вялікай праўдзівасцю, З. Бядуля разам з тым вельмі шырока і свабодна карыстаецца і фарбамі рамантычнымі, калі ён, напрыклад, апавядае пра Сымона-«Салаўя», Зоську, пра музыканта Антона Мурашку і г. д. І гэта ўжо новая рамантыка. Нават страшэнная

---

[1] Там жа, стар. 35.

праўда прыгоннага жыцця не здольна зламаць ёй крылы, бо і сама гэтая рамантыка вырастае з рэальнага жыцця. Яна — таксама праўда жыцця, бо хіба не ў тым самая вялікая і моцная праўда, што іменна Сымон, што іменна народ у канчатковым выніку пераможа ўсіх «паноў Вашамірскіх»?

Стыль «Салаўя» і лепшых паслярэвалюцыйных твораў З. Бядулі знешне нагадвае стыль яго ранняй прозы.

«Тройка стаеннікаў, выпешчаных, круглых, разгарачаных, імчалася ў снежную ноч, падобную колерам да сіняватага цукру. Коні выцягваліся цугам адзін за адным, нібы гумалястыкавыя, нібы казачныя змеі, гнулі паліраваныя шыі ў лебядзіныя кольцы. Круглыя, як талеркі, капыты дарагое панскае тройкі з крохкім вохканнем мільгалі ў мяккім снезе. Здавалася, што капыты не датыкаюцца зямлі, здавалася, што гэта невідочны фокуснік-жанглёр перакідвае з рукі ў руку дванаццаць дубовых кружалак...

Коні мералі снежную раўніну, выпукляліся на сіняватым глянцы снягоў, нібы малюнак на паперы або як аксамітныя чучалы на белай ваце»[1]

Гэта ўсё той жа Бядуля, якому абавязкова патрэбна рэальнае вывяраць фантастычным, жывых коней ператвараць у «аксамітныя чучалы на белай ваце» і адначасова ажыўляць «каменных львоў» каля палаца Вашамірскіх, каб іх вачыма глядзець у неба і бачыць хмары, «падобныя да сівых асілкаў, калматых, доўгабародых».

Так, схільнасць да вобразаў незвычайных, схільнасць тварыць з жыцця легенду — усё гэта не знікла, а нават узмацнілася ў паслякастрычніцкай творчасці З. Бядулі.

І ўсё ж стыль яго цяпер прынцыпова іншы. Мы ўжо адзначылі новы характар рамантыкі яго. Адначасова З. Бядуля пазбаўляецца і ад праяў натуралізма, хоць і не адразу, бо ў першых паслярэвалюцыйных творах («На зачарованых гонях») яны маюць яшчэ месца. У тым жа напрамку дапрацоўвалася ў 30-я гады і аповесць «Салавей».

Пішучы сваю аповесць, З. Бядуля меў на ўвазе чытача вельмі шырокага, але перш за ўсё арыентаваўся ён на запатрабаванні новага, маладога чытача. Вось чаму не выпадковы ўплыў «маладнякоўскай прозы» на гэтую аповесць. Мастацкая радаслоўная Сымона-«Салаўя» ідзе не толькі ад фальклору, але і ад таго «юнага змаганца», якога рамантызавала паэзія і проза «Маладняка».

З. Бядуля, які зрабіў вельмі моцны ўплыў на першых празаікаў-маладнякоўцаў, і сам многа ўспрыняў ад сваіх вучняў. Хіба не «маладнякоўскі» вось такі стыль:

---

[1] З. Бядуля. Салавей, 1928, стар. 69-70.

«Вялікая роспач душыла яе.

Разам з гэтым у сэрцы дзяўчыны расла злосць, якая сашчаміла ёй зубы, сцяла губы да таго, што толькі вузкі чырвоны разрэз відаць быў — разрэз вострага нажа. Ва ўсім целе адчувалася новая напружанасць, створаная пачуццём крыўды і злосці.

Кроў у жылах пачынала гарэць, пераліваецца з бурным імпэтам. Гарачыя вугольчыкі ўсё цела пранікаюць; косці хрусцяць ад спружынавага напору, нібы нацягнутыя моцныя галіны дубу. У сваіх кроках, у рухах усяго цела яна адчувае імпэт новых сіл. Во-во яны выпіраюць наверх. Яна не можа стрымаць іх, уладаць імі. Яны здаюцца дзяўчыне нейкімі незнаёмымі, чужымі ад навізны, ад неспадзяванасці. Вочы выбівалі іскры».

Наіўная меладраматычнасць такіх мясцін (а іх нямала ў аповесці «Салавей») абумоўлена была і маладосцю нашай прозы наогул.

У другой палове 20-х гадоў з раманамі і аповесцямі выступілі і многія пісьменнікі маладога пакалення. Маладыя раманісты К. Чорны, М. Зарэцкі, П. Галавач, Р. Мурашка і інш. прадоўжылі і развілі не працяглую, але, як мы ўжо бачылі, вельмі плённую традыцыю жанра рамана ў беларускай літаратуры, пачатак якой паклалі старэйшыя пісьменнікі.

РАМАН МАЛАДЫХ

Тыповым жанрам маладнякоўцаў-празаікаў з'яўлялася лірычнае апавяданне, паэтычная замалёўка («імпрэсія»), публіцыстычны нарыс. У другой палове 20-х гадоў «маладнякоўцы» і тыя пісьменнікі, што выйшлі з «Маладняка», пачынаюць асвойваць жанр аповесці і рамана.

Гэта быў час агульнага захаплення эпасам у савецкай літаратуры.

Літаратары, адзначаў Н. Ляшко, адчулі сябе цесна ў рамках паняццяў і сталі «на шлях мастацкай вобразнай творчасці». Ад паэтызацыі слоў «рэвалюцыя», «пралетарый», ад эмацыянальных праклёнаў па адрасу капрала, буржуазіі, «гідры» літаратура і перш за ўсё проза ўсё больш паварочвала да мастацка-псіхалагічнага раскрыцця паняццяў і з'яў, якія раней часам толькі называліся, дэкларыраваліся.

Узрастае ўвага літаратуры да сацыяльнага быту, да чалавечай псіхалогіі. Савецкія раманісты з большай увагай пачынаюць ставіцца да індывідуалізацыі чалавечых характараў.

Беларускія празаікі з асаблівай ахвотай бяруцца за вялікія празаічныя палотны. Тое, што ў беларускай літаратуры не было значнай традыцыі жанра рамана, зусім не палохала літаратурную моладзь. Наадварот, гэта толькі падагравала яе творчы энтузіязм: маладым літаратарам радасна было адчуваць сябе піянерамі-першаадкрывальнікамі ў літаратуры. А вера ў свае сілы была вялікая, бо гэта ж быў час, калі ўсё рабілася як бы нанава, калі само жыццё як бы пачыналася спачатку, Былі нават спробы «авалодаць» жанрам рамана «прыступам», «наскокам» («калектыўны раман» «Ваўчаняты» і г. д.). Больш сур'ёзна да гэтай справы падыходзілі такія празаікі, як К. Чорны, М. Зарэцкі, П. Галавач і др. Яны ішлі да рамана праз самую настойлівую вучобу на ўзорах сусветнай класікі. К. Чорны, напрыклад, лічыў, што вялікую абразу свайму народу робяць тыя пісьменнікі, якія, выкарыстоўваючы векавую прагу народа да культуры, да мастацтва на роднай мове, «падсоўваюць» народу замест мастацтва скараспелы літаратурны брак, халтуру. Народ, які столькі чакаў магчымасці свабодна тварыць нацыянальную культуру, якому Кастрычнік даў такую магчымасць, мае права чакаць і павінен патрабаваць ад сваіх літаратараў сапраўднага мастацтва. Тварыць такое мастацтва нельга, не авалодваючы творчай культурай, накопленай іншымі народамі, сусветнай і перш за ўсё вялікай рускай літаратурай.

Вось які глыбока гуманістычны і народна-патрыятычны сэнс укладвалі лепшыя беларускія савецкія раманісты ў паняцце творчай вучобы.

Праўда, шлях да ўсё больш высокай культуры творчасці і ў К. Чорнага, і ў М. Зарэцкага, і ў П. Галавача і ў другіх раманістаў быў не простым і не лёгкім, бо толькі глыбокае разуменне жывой рэчаіснасці, якая акружае пісьменніка, ператварае вучня ў майстра.

У гэтым заключалася самае складанае — навучыцца ў Гогаля, Гюго, Талстога, Бальзака, Чэхава, Горкага глыбока пранікаць у тое жыццё, што навокал цябе, у псіхалогію чалавека — свайго сучасніка.

І найвялікшай школай для маладых раманістаў было само жыццё, рэвалюцыйная сучаснасць.

* * *

Першы зборнік Міхася Зарэцкага (1925 год) меў характэрную назву: «У віры жыцця». Іменна глыбінныя віры жыцця, сацыяльнага і псіхалагічнага, больш за ўсё прыцягвалі гэтага пісьменніка, бо і яго ўласнае жыццё складвалася не проста і вельмі супярэчліва.

Інтарэс да літаратурнай працы быў у М. Зарэцкага вынікам напружанага роздуму над складаным жыццём, вынікам глыбокіх душэўных перажыванняў, вострай назіральнасці, любві да кнігі.

Пачынаючы з 1925 года выходзяць у свет шматлікія зборнікі апавяданняў М. Зарэцкага: «У віры жыцця», «Пела вясна», «Пад сонцам». У 1926 годзе выдаецца яго аповесць «Голы звер», а ў 1927 годзе ў часопісе «Полымя» друкуецца раман «Сцежкі-дарожкі». Найбольш значным з ліку апошніх надрукаваных твораў М. Зарэцкага з'явіўся раман «Вязьмо».

Але гэта быў толькі пачатак фарміравання таленту раманіста, і таму многае ў яго спадчыне здаецца сёння вельмі няспелым, неглыбокім, некаторыя творы не вытрымалі выпрабаванняў часу. Аднак такія яго раманы, як «Сцежкі-дарожкі» і «Вязьмо», з'явіліся сур'ёзным укладам у нашу маладую прозу.

У 20-я гады М. Зарэцкі-«маладняковец» быў адным з папулярных беларускіх празаікаў. Цікавасць да яго твораў, асабліва з боку юнацкай аўдыторыі, тлумачылася тым, што ў творах М. Зарэцкага чытач знаходзіў востра драматычныя сітуацыі, што пісьменнік гэты не ігнараваў (у адрозненне ад некаторых іншых «маладнякоўцаў») супярэчлівасці чалавечай псіхалогіі, не абыходзіў складаных маральна-этычных праблем. Маладому чытачу імпанаваў сам стыль М. Зарэцкага, яго схільнасць да рамантызацыі сюжэта і мастацкага вобраза. Нават моцны налёт літаратуршчыны, асабліва характэрны для апавяданняў М. Зарэцкага, не толькі не адштурхоўваў гэтага чытача, а можна сказаць, садзейнічаў папулярнасці яго твораў: і маладыя пісьменнікі, і малады чытач аднолькава імкнуліся да большай літаратурнай культуры — вось чаму ўжо самі пошукі ў гэтым напрамку падабаліся чытачу. Сёння нам відаць,

што такое захапленне ўсім, што выходзіла з-пад пяра Зарэцкага-«маладнякоўца», сведчыла толькі аб вялікай непасрэднасці маладога чытача і аб тым, што проза наша не была яшчэ дастаткова багатай на творы высокай мастацкай культуры. Але не меншай крайнасцю было і пазнейшае суцэльнае ачарненне ўсёй творчасці М. Зарэцкага. Маладнякоўская крытыка, якая ў свой час ставіла «эмацыянальна-рамантычную» прозу М. Зарэцкага над усім, што стваралі беларускія празаікі-«не-маладнякоўцы», адразу перастала бачыць усякія вартасці ў творах М. Зарэцкага, як толькі ён выйшаў з «Маладняка» і зблізіўся са старэйшымі пісьменнікамі, што групаваліся вакол «Полымя». Аб матывах, якія штурхнулі былых кіраўнікоў «Маладняка» М. Зарэцкага і М. Чарота на выхад з «Маладняка», можна меркаваць па іх артыкулу «Да пытання аб арганізацыі саюза пісьменнікаў Беларусі», змешчаным у газеце «Савецкая Беларусь» пасля вядомай пастановы ЦК РКП (б) ад 1925 года. І М. Зарэцкага і М. Чарота, таксама як і К. Чорнага, К. Крапіву, П. Глебку, не задавальняла ўжо «маладнякоўская» арыентацыя на творчасць дэкламатыўную, іх пацягнула ў асяроддзе больш вопытных літаратараў, ад якіх «Маладняк» адгароджваўся. М. Чарот і М. Зарэцкі пісалі ў сваім артыкуле:

«Існаванне гэтых арганізацый («Маладняка», аб’яднанняў рускіх і яўрэйскіх пісьменнікаў.— А. А.), аднак, не з’яўляецца канчатковым і поўным вырашэннем пытання аб арганізаваным злучэнні літаратурна-мастацкіх сіл Беларусі. Па-першае, ёсць шмат безумоўна відных і моцных пісьменнікаў, якія не ўваходзяць па тых ці іншых прычынах ні ў адно з гэтых аб’яднанняў. Падругое, гэтыя аб’яднанні не маюць паміж сабой сувязі ў рабоце, адгароджаны адзін ад аднаго, не маюць адзінага кіраўніцтва. Таму і выплывае настойлівае, няўхільнае пытанне аб арганізацыі адзінага саюза паэтаў і пісьменнікаў Беларусі, у які б увайшлі як існуючыя арганізацыі, так і паасобныя літаратары, не ўваходзячыя ў гэтыя арганізацыі»[1].

Сёння мы можам і павінны аб’ектыўна ацэньваць творчасць М. Зарэцкага, цвяроза глядзець як на вартасці, так і на недахопы твораў гэтага безумоўна таленавітага празаіка.

Як і большасць «маладнякоўцаў», М. Зарэцкі ставіўся да жыцця вельмі страсна, эмацыянальна, ён захоплены быў агульным пафасам ломкі, пераробкі жыцця і чалавечай псіхалогіі. Адсюль яго схільнасць да востра драматычных сюжэтных сітуацый, да стылю расквечана-рамантызаванага, адсюль імкненне пісьменніка паглыбляцца ў псіхалогію чалавека, уцягнутага ў вір вострых класавых канфліктаў. М. Зарэцкі «па-маладнякоўску» рамантызуе

---

[1] «Савецкая Беларусь» ад 25 красавіка 1926 г.

той выбух чалавечых страсцей, канфліктаў, жаданняў, якімі суправаджаўся рэвалюцыйны пералом у жыцці.

Але разуменне і самой рэвалюцыі, і паслярэвалюцыйнай сучаснасці ў Зарэцкага-«маладнякоўца» (і не ў аднаго яго) было недастаткова глыбокім. Вось чаму на маладога празаіка моцна ўплывала тая літаратура 20-х гадоў, у якой героіка рэвалюцыі нейкім чынам супрацьпастаўлялася паслярэвалюцыйным будням, быццам бы не гераічным, быццам бы шэрым і нецікавым. Быўшая рэвалюцыянерка Гарнова — гераіня апавядання М. Зарэцкага «Кветка пажоўклая» (1925 год) гаворыць:

«— Не, я дык люблю сходкі. Асабліва калі вялікія, дзе многа людзей, дзе ў бурлівым уздыме выяўляецца агульная згода, дзе чалавек разбаўляецца ў масе, дзе ён губляе сябе, забываецца на сваё асабістае, а жыве, поўніцца гэтым агульным магутным уздымам. Там неяк робішся смелым, адважным, пазбаўляешся ўсякіх сумненняў, усякай жудасці жыццёвай.

Яна трохі змаўчала, падумала.

— Калісь было многа такіх пекных хвілін. Цяпер не тое, цяпер неяк шэрае ўсё. Нуда часам...»[1]

У пошуках драматызму, сюжэтнай і псіхалагічнай вастрыні, канфліктнасці М. Зарэцкі ішоў часам за той літаратурай 20-х гадоў, якая некрытычна паўтарала псіхалагічныя прыёмы Дастаеўскага («тэорыя жывога чалавека»), якая шукала ў кожным чалавеку яго «двайніка». У тых выпадках, калі ён ішоў ад чужога літаратурнага і жыццёвага вопыту, ад кнігі, а не ад жыцця, М. Зарэцкі насяляў свае апавяданні персанажамі, што быццам сышлі са старонак раманаў Дастаеўскага ці Пшыбышэўскага. І хоць М. Зарэцкі спрабуе выкрыць і паказаць «голым» чалавека-індывідуаліста, чалавеказвера, абывацеля, нэпмана, але ён не заўсёды здольны саўладаць з персанажамі, бо яны прыйшлі ў яго творы зусім не бяззбройнымі. Усе гэтыя Яроцкія («Голы звер»), Барковічы («Ой, ляцелі гусі»), зноў выкліканыя да жыцця малавопытным літаратарам, мелі на ўзбраенні вельмі тонкую і хітрую індывідуалістычную філасофію, распрацаваную для іх многімі пісьменнікамі з сусветным іменем. Што ж мог супроцьпаставіць гэтай іх філасофіі недастаткова вопытны і не ўзброены пасапраўднаму марксісцкім светапоглядам «маладняковец» М. Зарэцкі: агульныя расквечаныя фразы аб руху жыцця «наперад, далей і вышэй па дарозе да сонца, да шчасця»? Пісьменнік аказваўся пераможаным тым матэрыялам, які ён вельмі некрытычна чэрпаў не столькі з жыцця, колькі з кніг: «голы звер», чалавек-індывідуаліст у некаторых творах М. Зарэцкага эмацыянальна браў верх.

[1] «Полымя» № 5, 1925, стар. 26.

М. Горкі крытыкаваў пісьменнікаў, якія ў 20-я гады празмерна захапляліся ўяўнай складанасцю душы мешчаніна-ныціка, чалавека-індывідуаліста, прышчэмленага рэвалюцыяй. Перад маладой савецкай літаратурай стаяла задача шукаць і знаходзіць новага героя часу. Гэтым героем, гаварыў М. Горкі, павінен стаць «чалавек з масы», чалавек, які перарабляе жыццё і тым самым перарабляе самога сябе.

Раман «Сцежкі-дарожкі» якраз і быў тым творам М. Зарэцкага, у якім пісьменнік адышоў ад бясплоднага капання ў душы чалавека, вырванага з грамадскага жыцця, з народнага асяроддзя, і стаў на шлях тыпізаванага паказу чалавека ва ўсёй складанасці яго сувязей з грамадскім і народным жыццём. Праўда, і пасля рамана «Сцежкі-дарожкі» шлях творчага развіцця М. Зарэцкага заставаўся досыць супярэчлівым. У пісьменніка былі асобныя ідэйна-творчыя зрывы (раман «Крывічы» і г. д.). Але раманам «Сцежкі-дарожкі», а потым раманам «Вязьмо» М. Зарэцкі засведчыў сваю здольнасць ісці ў напрамку ўсё больш глыбокага мастацкага адлюстравання новай рэвалюцыйнай савецкай рэчаіснасці.

Да першага дзесяцігоддзя Кастрычніка многія з савецкіх пісьменнікаў пішуць творы аб рэвалюцыі. Зварот да тэмы рэвалюцыі ў рамане «Сцежкі-дарожкі» меў велізарнае значэнне ў творчай біяграфіі М. Зарэцкага. Праца над гэтым раманам дапамагала яму глыбей зразумець сувязь паміж героікай Кастрычніка і паслярэвалюцыйнай рэчаіснасцю. Ідучы ў гэтым рамане перш за ўсё ад самім ім перажытага, ад уласнага жыццёвага вопыту, пісьменнік вучыўся раскрываць псіхалогію чалавека ў сувязі з яго грамадскай практыкай, а не як нешта таямніча-вечнае, у ім абудзілася большая ўвага да народнага жыцця, да народнага побыту.

Люты 1917 года. Недзе ў Петраградзе адбылася рэвалюцыя, скінулі цара. На вуліцах аднаго з гарадоў Беларусі з'явіліся незразумелыя абывацелю аб'явы і дэкларацыі. Ніяк не разбіраюцца ў падзеях і семінарысты, але ім вельмі хочацца зразумець, што трэба рабіць, каб не быць у баку ад падзей. Самапаглыблены Лясніцкі і прымітыўна грубы бунтар Халіма дачуліся, што збіраецца таямнічая кучка людзей, якая хоча нешта рабіць. Раз людзі ведаюць, што рабіць, трэба да іх далучыцца. Так Лясніцкі па адзін дзень пападае ў лік пагромшчыкаў-чарнасоценцаў. Скончыўся гэты «ўдзел» у падзеях рэвалюцыі даволі камічна: Лясніцкі атрымаў аплявуху ад рабочага ў чорнай тужурцы і працверазіўся. Засталіся сорам і зайздрасць да Андрэя, амаль неадукаванага рабочага хлопца, які, аднак, добра разбіраецца ў тым, што робіцца навакол. У Лясніцкім нараджаецца нездавальненне сабой, жаданне знайсці сваё месца ў падзеях. Мітынгі, размова ў старога народніка Матруніна — усё гэта абуджае ў семінарысце Лясніцкім пераконанне,

што толькі на вёсцы, дзе ўсё блізкае і зразумелае яму, дзе — «народ», толькі там ён зможа разабрацца ва ўсім і знайсці сваю справу.

«Яму здаецца, што перад ім вольна раскрылася шырокае бязмежнае поле. Гэта — жыццё. І ў гэтым поліжыцці пераблытанай сеткай віюцца сцежкі-дарожкі. Іх многа бязмерна, яны перасякаюць, пераганяюць адна адну і неяк паспешна, уцякаючы, губляюцца ў далечы, быццам хочуць завабіць туды, заманіць...

Ён выбірае адну сцежку і ідзе — смела, адважна ідзе ў шырокае поле-жыццё. Сцежка прыгожая — на ёй мякенькі жоўты пясочак, а па баках свежыя кветкі. Ён цвёрда ведае, куды яна прывядзе. Ён ужо бачыць тады недзе далёка ў дыме сінявае смагі невыразна-знаёмае, любае... Там — кажуховая вёска. Там — народ».

І вось Лясніцкі дома, на вёсцы. Тут і завязваецца сюжэтна-псіхалагічны вузел рамана. Лясніцкі мае самыя высакародныя намеры, ён шчыра хоча дапамагчы сялянам адстаяць іх інтарэсы ў рэвалюцыі. Але ў чым гэтыя інтарэсы? Прыязджае ўслед за ім з горада Андрэй, і вось тут выяўляецца, што рабочы Андрэй лепш разумее сялянскія інтарэсы, лягчэй знаходзіць агульную мову з сялянамі, чым іх аднавясковец Лясніцкі. Лясніцкаму здаецца, што Андрэй проста дэмагог, што ён абуджае ў сялянах надзеі, якія ніяк не могуць быць здзейсненымі. Вось тут і выявіўся розны ўзровень палітычнай свядомасці гэтых двух людзей. Лясніцкі не разумее, што бальшавік Андрэй і не разлічвае на рэалізацыю сваёй праграмы ў рамках Лютаўскай рэвалюцыі. Яго стаpанні накіраваны на тое, каб далей распальваць агонь рэвалюцыі, штурхаць і сялян на ўсё больш сур’ёзныя і карэнныя патрабаванні.

Вось чаму, калі паўстала пытанне «праз закон» ці «праз бунт» адабраць у пана сялянскі луг, які пан калісьці адсудзіў у вяскоўцаў, Андрэй агітуе за актыўныя дзеянні, за насілле. Лясніцкі ж прапануе яшчэ раз адпрацаваць пану за сена, каб у будучым годзе падрыхтаваць патрэбныя дакументы і паспрабаваць праз суд вярнуць свой луг. Яму здаецца, што кіруе ім здаровы сэнс і жаданне дапамагчы сялянам, бо сілай ім усё роўна не перамагчы пана. І яму дзіўна, што сяляне ніяк не рэагуюць на яго довады, затое вельмі ахвотна згаджаюцца з Андрэем, які толькі распальвае іх жаданні, крыўды і зусім не хоча лічыцца з абставінамі. Лясніцкі не разумее, што тут ужо ўступіла ў дзеянне логіка класавай нянавісці і яго, Лясніцкага, «цвярозы сэнс» сялянам здаецца здрадай іх інтарэсам. З крыўдай і на пана, і на новае «начальства», і нават на Лясніцкага сяляне шчыра здзіўляюцца:

— Як жа так? Як жа можна? Ваявалі, здабывалі свабоду, а тут — суд.

І хоць усё так і атрымалася, як гаварыў Лясніцкі (скошанае і высушанае сена з панскага лугу ў сялян адабралі), але ў чымсьці большым праўда засталася за Андрэем. Пасля часовай успышкі злосці на Андрэя сяляне зноў паверылі Андрэю і яшчэ больш пачалі чужацца Лясніцкага. Гэтая чужасць вельмі мучыць Лясніцкага. Тым больш што ў ім абудзілася вострае і хваравітае пачуццё да дачкі пана — Раісы. І пачуццё гэтае перастала быць сакрэтам для ўсіх, калі Лясніцкі не вытрымаў помслівага маўчання сялян у часе пажару, паддаўшыся просьбе Раісы, і пачаў угаворваць сялян ратаваць панскае дабро. А між тым у душы Лясніцкі застаецца «сялянскім сынам», ён сам пакутуе ад таго, што не можа быць сваім сярод сялян. Яго толькі палохае тая адкрытая і, як яму здаецца, жорсткая праўда класавай нянавісці і змагання, аб якой гаворыць Андрэй і да якой, ён бачыць, цягнуцца і сяляне. Яму здаецца, што ў гэтай праўдзе мала павагі да чалавека, да ўсяго чалавечага. Вось хоць бы яго каханне да Раісы. Яму, сялянскаму сыну, не можа быць апраўдання за яго захапленне панскай дачкой, калі прыняць бескампрамісную праўду Андрэя: Раіса ж — яго класавы вораг. Паміж гэтымі палюсамі — сяляне і Раіса — разрываецца душа Лясніцкага. Барацьба паміж класавым інтарэсам і пачуццём кахання, паміж розумам і падсвядомымі парываннямі, напружаны канфлікт у самім чалавеку — на гэтым М. Зарэцкі любіць спыняцца амаль у кожным сваім творы. Іменна гэтая ўнутраная барацьба чалавека з самім сабою, канфлікт з рэчаіснасцю, шлях да рэвалюцыйнай класавай праўды і складае змест вобраза Лясніцкага. Да гэтай выразнай класавай праўды жыццё прыводзіць Лясніцкага не адразу і нялёгка. Вёску ён пакідае страшэнна расчараваны. Не так проста гэта — знайсці правільную лінію ў жыцці.

«Пры думцы аб «лініі» Лясніцкага ахапляе непрыемнае замяшанне. Лініі якраз і няма, лініі ён не знайшоў. Яшчэ да гэтага часу пануе ў свядомасці глухая няўцямнасць — невядома, куды падацца, за што ўхапіцца. Пасланіся перад вачмі бязмежныя сцежкі-дарожкі, пераплялiся пераплётам заклятым — не згадаць, па якой трэба пайсці, каб патрапіць на правільны шлях».

Але самі жыццёвыя абставіны ўцягваюць Лясніцкага ў барацьбу, бальшавік Андрэй дапамагае яму стаць падпольшчыкам у тыле польскіх, а потым нямецкіх акупантаў. У канцы твора Лясніцкі — камісар асобага батальёна па барацьбе з бандытызмам. А банду ўзначальвае Карла — дзядзька Раісы, памочнік жа атамана — Халіма, стары сябра Лясніцкага, які лічыць сваім абавязкам бунтаваць супраць любых улад, бо любая ўлада, па перакананню Халімы,— канец рэвалюцыі. Аўтар як бы прадастаўляе Лясніцкаму магчымасць даказаць, што ён парывае са сваімі былымі

памылкамі, захапленнямі, хістаннямі, якія супярэчылі класавай праўдзе рэвалюцыйнага народа.

З пісьма Раісы, якая атруцілася разам з Карлам, Лясніцкі даведваецца аб страшнай і бруднай тайне дзяўчыны. Трэба сказаць, што сюжэт усё больш рамантызуецца к канцу твора, пры гэтым аўтар перастае абгрунтоўваць учынкі і паводзіны сваіх персанажаў. Псіхалагічна малапераканаўчым з'яўляецца і само пераўтварэнне Лясніцкага ў героя-камісара. Гэтая рамантызацыя сюжэта пачалася ўжо там, дзе аўтар упершыню пазнаёміў Лясніцкага з Андрэем. У адносінах да Раісы рамантызацыя сюжэта больш прыём, чым вынік светаразумення самога пісьменніка. Рамантычны арэол, што акружае Раісу, нейкая тайна, што ёсць у сям'і пана, таямнічая фігура дзядзькі Раісы Карлы з яго прыгожым і невядома часу сінім тварам — усё гэта для пісьменніка сродак заінтрыгаваць чытача, надаць сюжэту ўнутраную напружанасць, бо на самай справе ў Раісы тайна не столькі рамантычная, колькі паталагічная (сувязь Раісы з хворым на сіфіліс Карлам і г. д.). Раскрыўшы ў канцы твора брудную тайну Раісы, аўтар як бы развенчвае тую ўяўную паэзію і прыгажосць, якая акружала панскую дачку Раісу і якая нейкі час атручвала свядомасць сялянскага хлопца Лясніцкага.

Трэба адзначыць, што прыёмы рамантызацыі сюжэта ў М. Зарэцкага празмерна кніжныя. Тое, што М. Зарэцкі называў «метадам эмацыянальна-рамантычным», нажаль, вельмі часта выглядае літаратуршчынай.

З іншай ідэйна-мастацкай задачай, але таксама вельмі кніжна рамантызуе М. Зарэцкі і вобраз Андрэя. Слабасці «эмацыянальна-рамантычнага» стылю М. Зарэцкага асабліва выявіліся іменна тут, пры спробе стварыць рамантызаваны вобраз бальшавіка.

М. Зарэцкі, як і многія іншыя пісьменнікі 20-х гадоў, шукаў стылю, які б выяўляў, перадаваў пафас самой рэвалюцыйнай эпохі. Адсюль яго схільнасць да стылю эмацыянальнага, рамантычнага. Ды толькі не адразу ён стаў на шлях новай, сапраўды рэвалюцыйнай рамантыкі. Нават малюючы вобраз бальшавіка, М. Зарэцкі часам карыстаецца прыёмамі традыцыйна-кніжнай рамантыкі. Створаны ў асноўным рэалістычнымі сродкамі, вобраз Андрэя вельмі многа траціць якраз у тых месцах рамана, дзе М. Зарэцкі надае гэтаму вобразу рамантычны арэол нейкага «дэмана агню і разбурэння».

Андрэй (ці па яго падказцы сяляне) падпальвае панскі двор. У супроцьвагу Лясніцкаму, які кідаецца да сялян, просіць іх дапамагчы Раісе, Андрэй выглядае вось такім:

«На апусцелай пляцоўцы, дзе раней была сцяна людскога натоўпу, стаіць Андрэй, злажыўшы на грудзях рукі, і глядзіць у агонь з задуменна-гордай давольнай усмешкай».

Лясніцкі думае пра яго: «Ён нейкі д'ябал, чорны геній руйнавання». Гэта не дзіўна, што Андрэй дэманам руйнавання здаецца разгубленаму Лясніцкаму. Горш тое, што і сам аўтар схільны рамантызаваць у Андрэю вось гэтую прагу агню, руйнавання. І няхай сабе Андрэй і кажа, што потым, калі скончыцца барацьба, прыйдзе чарга і для будаўніцтва, і для філасофіі, і для інтымных пачуццяў, усё ж вельмі ўжо прасталінейнай выглядае тая азбука класавай барацьбы, якой абучае Лясніцкага Андрэй.

«...Дык вось, Васіль, усё гэта — іскрачкі. А сапраўдны агонь яшчэ будзе, ён выбухне разам, і гэтыя іскрачкі растануць у ім, увальюцца ў яго. Ён ідзе, гэты агонь, набліжаецца. Гэты агонь будзе страшны — у ім будуць і стогны, і кроў, у ім будзе чорная смерць, у ім будзе вялікае руйнаванне. Ён таму і будзе жыватворчы, гэты агонь, што скалане ўсё магутным ударам свайго знішчэння, разбудзіць свежыя сокі зямлі, дасць балючы, але патрэбны штуршок застыгламу ў зледзянелых формах жыццю... Пажар набліжаецца... Ха-ха! Пажар будзе не такі, які ты бачыў сёння, гэта толькі прэлюдыя), толькі падрыхтоўка... Ужо відаць зарыва, ружавее на ўкрытым чорнымі хмарамі небе... Жыццё, Васілёк, развінаецца, жыццё будзе цікавае, дзіўна-прыгожае... будзе агонь, а з агню родзіцца новае, нябачанае...

Андрэй гаварыў у нейкім гарачым захапленні. Яго вочы дзіўна пацямнелі, страцілі мяккасць сваю, загарэліся чорным вострым агнём. Ён быў падобны да нейкага таемнага вяшчуна, на прарока. Ён фанатычна верыў у тое, што гаварыў».

М. Зарэцкі імкнецца паказаць класавую непрымірымасць бальшавіка Андрэя, яго стойкасць і страснасць, але сам пісьменнік недастаткова глыбока адчувае гуманістычны сэнс сацыялістычнай рэвалюцыі. Ён не заўважае, што рабочы хлопец Андрэй, пераствораны рамантычнымі сродкамі ў «дэмана рэвалюцыі», часам набывае рысы, якія скажаюць вобраз пралетарскага рэвалюцыянера. Нешта хваравітае ёсць у страснасці Андрэя.

Няўдалая рамантызацыя вобраза бальшавіка Андрэя ў рамане «Сцежкі-дарожкі» — гэта якраз той выпадак, калі ўстарэлыя мастацкія прыёмы і сродкі не адпавядаюць жыццёваму матэрыялу. Рамантычна-кніжныя фарбы, якія ў нейкай ступені адпавядалі задуме стварыць вобраз панскай дачкі Раісы, ужо ніяк не вязаліся з вобразам бальшавіка. Тут патрэбны былі іншыя фарбы і іншая рамантыка.

У стылі рамана «Сцежкі-дарожкі» (асабліва ў першых рэдакцыях твора) вельмі многа «маладнякоўскага» захаплення гучнымі

інтанацыямі, квяцістасцю: «І вось акунуліся яны ў нешта напружана-шаломнае, пераблытанае, у бурлівы вір чалавечых цел, аплецены раілам гвалту, узрушаных крыкаў, ядрана-злоснай лаянкі... Твары ў большасці людзей былі распалены ўпарта-капрызным раздражненнем, якое з шумам вылівалася ў задорна-крыклівы говар, у напружанае мятушэнне». Адчуванні ў герояў М. Зарэцкага абавязкова «лятуча-пярэстыя», «бязмежна-салодкія», хараство «рэзка-бліскучае», жанчына «жудасна-дзічлівая». Улюбёныя эпітэты аўтара «Сцежак-дарожак» — «дзікі», «жудасны».

Гэтая літаратурная расквечанасць стылю магла падабацца чытачу 20-х гадоў на фоне твораў празмерна бытапісальных. Але пісьменнік занадта ўжо ахвотна ішоў насустрач густам не вельмі патрабавальным, у творы сустракаліся такія літаратурныя «прыгоствы»: «Яна стаяла, закінуўшы назад аголеныя рукі (папраўляла валасы), і глядзела на Лясніцкага з горда-прыветнай, поўнай спакусы ўсмешкай. Яна ўся была ўвасабленне спакусы, яна здавалася дзівоснай, да святасці грэшнай багіняй бязмежна-смелых уцех».

Незвычайная гісторыя з адкупленай панам у немца жонкай і многія іншыя тайны, што акружаюць Раісу, не выдуманы М. Зарэцкім. М. Зарэцкі сапраўды ведаў такую сям'ю. Але расказаў пра яе М. Зарэцкі так, быццам пераказаў другіх пісьменнікаў, быццам ён рамантызаваў сітуацыі, запазычаныя ў Ляскова і Дастаеўскага. Хіба не ў Дастаеўскага «вычытаў» пісьменнік вось пра гэтую прагу Раісы да кахання-мучыцельства:

«— Я хачу, каб хто пакахаў мяне... Але ведаеце, як я хачу, каб мяне кахалі? Ведаеце?.. Каб той, хто мяне пакахае, забыўся на ўсё, што ёсць у яго жыцці, апрача мяне, каб ён маліўся на мяне, чакаў, як міласці, аднае мае ўсмешкі, каб ён хадзіў за мной, як цень... Я б здзекавалася над ім, я б яго мучыла, катавала... О, я б згубіла яго, я б атруціла яму ўсё жыццё, я б выдумала яму самую страшэнную, самую дзікую кару... Я б яго ненавідзела, як толькі можа ненавідзець жанчына...»

Ад такой кніжнай расквечанасці стылю М. Зарэцкі паступова вызваляўся, застаючыся і надалей прыхільнікам літаратуры вострых сацыяльна-псіхалагічных становішчаў, кантрастаў, канфліктаў.

Сярод твораў, прысвечаных тэме рэвалюцыі і напісаных маладымі аўтарамі, вылучаўся ў 20-я гады раман Р. Мурашкі «Сын». У творы гэтым была яснасць палітычных крытэрыяў, публіцыстычны пафас і адначасова «маладнякоўская» рамантыка юнацкіх пачуццяў.

Твор аб моладзі, якая прынесла ў складаную палітычную барацьбу непасрэднасць і чысціню сваіх парыванняў і мараў, раман

«Сын» быў значным дасягненнем беларускай прозы канца 20-х гадоў.

Сёння нам добра відаць і значныя недахопы гэтага рамана. Ствараючы вобразы рэвалюцыянераў (Ігнася, Арона), Р. Мурашка не пазбег той жа статычнасці характараў, ілюстрацыйнасці, якая так пашкодзіла і раману Ц. Гартнага «Сокі цаліны». Праўда, гама мастацкіх фарбаў, тонаў у Р. Мурашкі значна багацей, чым у Ц. Гартнага; для Р. Мурашкі характэрны жывыя гумарыстычныя інтанацыі, лірызм, быт ён умее маляваць каларытнымі мазкамі без непатрэбнай дэталізацыі.

Паварот маладых празаікаў да жанра рамана ў другой палове 20-х гадоў быў абумоўлены не толькі агульным развіццём нашай прозы ў бок новых жанраў, але перш за ўсё ідэйна-творчай эвалюцыяй кожнага празаіка паасобку.

Звярнуўся да жанра рамана ў пачатку другой паловы 20-х гадоў таксама і К. Чорны. У гэты перыяд у творах яго ўзмацняецца роздум, эмацыянальна-паэтычнае апяванне «новых дзён» і «новых людзей» уступае месца аналізу, хоць часам і з некалькі натуралістычным паглыбленнем ў чалавечую псіхалогію. Само жыццё прымушае маладога пісьменніка задумацца над складанымі грамадскімі праблемамі, у якія раней ён не паглыбляўся. Але вырашыць гэтыя праблемы, разабрацца ў многім ён яшчэ не здольны, адсюль пэўная разгубленасць, няўменне саўладаць з «незлічонасцю» жыццёвых уражанняў, што цяжка наваліліся і на аўтара і на яго герояў. Пісьменнік замыкаецца ў коле перажыванняў асобнага індывідуума, на «дне» падсвядомага ён пачынае шукаць адказы на пытанні жыцця (зборнік «Пачуцці»).

Яму здаецца, што іменна ў такім пранікненні ў глыбіні падсвядомага і ледзь улоўнага і заключаецца тая сапраўдная псіхалагічная культура, якой, на яго думку, не ставала маладой беларускай прозе. 1926-1927 гады былі перыядам непрацяглага, але вострага творчага крызісу К. Чорнага. Тое, што К. Чорны адышоў ад наіўна-маладнякоўскага ўспрыняцця рэчаіснасці, было непазбежным крокам да сталасці. Праўда, сур'ёзна задумаўшыся над супярэчнасцямі жыцця, над складанасцю псіхалогіі чалавека, над мастацкімі праблемамі, К. Чорны не адразу знайшоў правільныя ідэйныя і мастацкія арыенціры. Але гэты ідэйна-творчы крызіс быў з'явай часовай: напісаны ў 1927 годзе раман «Зямля» — доказ гэтаму. Сведкамі ж перажытага К. Чорным творчага крызісу засталіся зборнік «Пачуцці» і першы яго раман «Сястра».

Нічога дзіўнага няма, а, наадварот, зусім лагічна, што іменна ў перыяд, калі малады празаік усвядоміў усю складанасць жыцця і чалавечай псіхалогіі, яго пацягнула да жанра рамана. Пісьменнік адчуваў, што толькі раман можа ахапіць увесь той матэрыял, які

прасіўся на паперу, усе тыя думкі і адчуванні, якія яму патрэбна было выказаць. І сапраўды, раман ахоплівае ўсё, але толькі ў тым выпадку, калі талент мастака «спрасуе» назіранні і перажыванні ў мастацкія вобразы і карціны. А іменна такой канцэнтрацыі жыццёвых уражанняў і няма ў першым рамане «Сястра»; гэта раман пачуццяў, адчуванняў, думак, роздуму, а не характараў, не вобразаў, не карцін. Твор амаль пазбаўлены ўнутранай формы, вельмі скрупулёзны псіхааналіз у ім — гэта хутчэй «сценаграма» думак і перажыванняў людзей, чым мэтанакіраванае раскрыццё чалавечых характараў. Змест першага рамана К. Чорнага вельмі невыразны, ён губляецца ў бясконцых «хачу не хачу» герояў, уся жыццядзейнасць якіх выяўляецца ў самакапанні, рэфлексіі.

Так пачынаўся шлях К. Чорнага-раманіста. Але ўжо другі раман яго, напісаны амаль адразу пасля першага, раман «Зямля» засведчыў, што ў беларускую літаратуру прыйшоў раманіст, у творах якога шчасліва спалучаліся надзвычай важныя якасці: высокая творчая, псіхалагічная культура з сапраўднай народнасцю. І тое і другое было страсцю К. Чорнага — мастака. Мы ўжо адзначалі, што высокая мастацкая культура і народнасць літаратуры для К. Чорнага былі паняццямі непадзельнымі. Ён лічыў, што пісьменнік толькі тады адгукнецца на запатрабаванні вызваленага рэвалюцыяй народа, калі дасць народу на яго мове, на аснове яго нацыянальных традыцый творы сапраўды высокамастацкія, калі ён будзе па-сапраўднаму імкнуцца ўздымаць нацыянальнае мастацтва на ўзровень усяго лепшага, што створана і ствараецца чалавецтвам. Талент К. Чорнага-раманіста складваўся на грані 20-30-х гадоў, калі назіралася большая драматызацыя беларускага рамана. Чым была абумоўлена драматызацыя многіх жанраў літаратуры і асабліва рамана і аповесці ў канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў і які ўплыў гэта мела на іх далейшае развіццё?

ДРАМАТЫЗАЦЫЯ ЖАНРА

Першыя беларускія раманы і аповесці («Новая зямля», «Сокі цаліны», «У Палескай глушы», «У глыбі Палесся», «Салавей», «Сцежкі-дарожкі» і др.) напісаны былі на матэрыяле, які стаў ці ўжо станавіўся гісторыяй. Мы ведаем, што ў тыя ж 1922-1927 гады з'яўлялася шмат твораў і аб паслярэвалюцыйнай сучаснасці. Але калі гаварыць аб прозе, то не раман, а нарыс і апавяданне (і ў пэўнай ступені аповесць) з'яўляліся разведчыкамі новай рэчаіснасці. Раман жа быў як бы «мабілізаваны» на тое, каб «падцягнуць тылы» — асэнсаваць гісторыю з пункту гледжання савецкай сучаснасці, убачыць і паказаць прадумовы і пачатак «новых дзён» з тым, каб сучаснік глыбей адчуў і зразумеў сэнс рэвалюцыйных пераўтварэнняў.

Такім чынам, беларускі раман нараджаўся як летапіс перажытага. Гэта ў значнай ступені садзейнічала выпрацоўцы эпічна-апісальнай і лірычна-ўзнёслай манеры апавядання ў буйных празаічных жанрах 20-х гадоў.

У канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў назіраецца ўсё большая драматызацыя жанра рамана. Сам час насычаны быў вострым драматызмам. Краіна ўступала ў паласу змагання за зусім новыя формы жыцця. Калектывізацыя закранала прывычны побыт мільёнаў людзей, аднаасобніцкая сялянская маса павінна была ўзысці на шлях калектывізма, а гэта быў працэс нялёгкі, складаны, балючы. Жыццё на ўсю глыбіню было наэлектрызавана драматызмам хістанняў, класавых супярэчнасцей, вострых сямейных калізій, страт і пошукаў.

Можна сказаць: а хіба менш драматызма было ў перыядзе, аб якім апавядалі першыя беларускія раманы?

Хіба не драматычнай была эпоха, калі народ і разам з ім лепшыя прадстаўнікі інтэлігенцыі шукалі шляхоў да праўды і святла («Палескія аповесці»), эпоха надыходу класавых бітваў у горадзе і на вёсцы («Сокі цаліны»), а тым больш — перыяд Кастрычніка і грамадзянскай вайны («Сцежкі-дарожкі»)? Ці мала драматызма было і ў часы далёкай мінуўшчыны, аб якіх так эмацыянальна расказаў З. Бядуля ў аповесці «Салавей». А калі мець на ўвазе ўсю савецкую літаратуру 20-30-х гадоў, дык хіба не аб грамадзянскай вайне напісаны самы драматычны, самы трагедыйны твор нашай літаратуры — «Ціхі Дон»?

Усё гэта так. І ўсё ж, калі гаварыць аб беларускай літаратуры, дзе жанр рамана толькі фарміраваўся, дык іменна пераломны ў жыцці мільёнаў людзей перыяд 1928-1934 гадоў быў перыядам асаблівай драматызацыі жанра рамана. Пад драматызацыяй жанра тут разумеецца нешта большае, чым вастрыня сацыяльных

канфліктаў у творы. Размова ідзе і аб вастрыні сацыяльных калізій і адначасова аб нечым больш спецыфічна жанравым. Драматызацыя жанра рамана (калі мець на ўвазе канец 20-х — 30-я гады) — гэта адмаўленне ад апісальна-біяграфічнай кампазіцыі (калі герой як бы «цягне» за сабой сюжэт), гэта авалоданне кампазіцыяй драматычнага сутыкнення характараў. У такім «драматызаваным» рамане аўтар як бы толькі вывучае характары і жыццёвае асяроддзе, дзейнічаюць жа характары «незалежна» ад волі апавядальніка, па законах чыста драматычнай калізіі. «Элементы» такой кампазіцыі ёсць ужо ў «Палескіх аповесцях» (Лабановіч — Ядвіся), у «Бацькавай волі» (Рыгор Нязвычны — Зося — Васіль Бераг), у «Сцежках-дарожках».

Калі першыя беларускія раманы ўзніклі як эпас перажытага ў блізкім ці далёкім мінулым, дык большасць раманаў канца 20-х — пачатку 30-х гадоў нараджалася ў самой гушчы падзей, вельмі бурных і драматычных. Раманы «Язэп Крушынскі» З. Бядулі, «Ідзі, ідзі» К. Чорнага, «Вязьмо» М. Зарэцкага, аповесці «Адшчапенец» Я. Коласа і «Спалох на загонах» П. Галавача — творы гэтыя адлюстроўвалі працэс калектывізацыі ў яго жывым непасрэдным руху, актыўна ўздзейнічалі на гэты працэс. Калі развіваць фігуральны выраз Стэндаля пра раман-«люстра», дык можна сказаць, што савецкім раманістам часта даводзілася несці гэта «люстра» не па дарогах, а па крутых нязведаных сцежках, па свежым «ворыве» жыцця. Так было і ў гэты пераломны перыяд на мяжы 20-30-х гадоў. І зусім не дзіўна (асабліва калі мець па ўвазе маладосць беларускага рамана і творчую маладосць большасці раманістаў), што ў многіх творах гэтага перыяду такое мітусьенне жыццёвых малюнкаў і карцін, што побач з важным вельмі многа выпадковага і сырога матэрыялу ў такіх творах, як «Зямля», «Ідзі, ідзі», «Язэп Крушынскі», «Мядзведзічы», «Спалох на загонах», «Межы» і інш.

Але ў рамане гэтага часу былі і свае вартасці. Перш за ўсё пачынае складвацца тып шматпланавага сюжэтнага рамана. Беларускі раман набліжаецца да сучасніка, паглыбляецца ў псіхалогію і побыт чалавека, захопленага ў вір драматычных падзей сучаснасці. А гэты сучаснік — перш за ўсё чалавек з сялянскай масы — стаяў перад цяжкім для яго выбарам: ісці ці не ісці ў калгас, адмаўляцца ці не адмаўляцца ад нярадаснага, але прывычнага ладу жыцця. «Ідзі, ідзі» — падказвае свайму герою К. Чорны, глыбока заглядваючы ў душу селяніна, трапяткую, засмечаную рабскай мінуўшчынай, у душу чалавека, які, хоць і нясмела, недаверліва, але спрадвеку прагне і чакае нейкага іншага жыцця, больш светлага, радаснага.

Драматызм выбару («ісці ці не ісці?») вызначае сюжэт і псіхалагічную атмасферу большасці раманаў і аповесцей канца 20-

х — пачатку 30-х гадоў. З вялікай страсцю і немалым душэўным напружаннем шукаюць адказу на пытанні сучаснасці самі пісьменнікі. Мы адчуваем, што гэта сумненні і надзеі і самога аўтара, калі адзін з герояў аповесці П. Галавача «Спалох на загонах», рабочы Клім, кажа:

— І я ўсяму не веру. Але калі гавораць, дык мусіць жа праўда-такі, хоць трохі... Добраахвотныя калгасы ў нас? Добраахвотныя, так? — запытаў ён. І, не даючы Сідару мажлівасці адказаць, гаварыў зноў і гарачыўся: — Добраахвотныя, а работнікі прыязджаюць у вёску ды чорт ведае што робяць там, абы ўцягнуць мужыка. Мужык ідзе, канешне, пойдзе, як жа не пайсці, калі запужаюць. Але мужык хітры. Ён слухае цябе, маўчыць, а сваё думае... Ты яму сваё, а ён сваё. Ён сваё думае, што раз гоніш, знацца, як кажуць, нешта не так... Як жа ён паверыць, што для яго гэта карысці, калі яго прыпужалі. ЁН то пойдзе, як кажуць, запішацца, а рабіць не будзе, будзе ваўком у лес пазіраць, на хутар. А раз рабіць не будзе, дык якая ж карысць ад таго калгасу... А ты пастой, ведаю я, як там растлумачваюць. Каб растлумачылі ды пераканалі, дык не тое было б, а то нешта тлумачэння, таго і не відаць, а мужык нагамі ў калгас нібы ідзе, а рукамі на рынак валачэ карову, каняку ды за дванаццаць рублёў каняку аддае на скуру... А араць увесну чым будзе? Каб тлумачылі, дык не пацёг бы... курыца дванаццаць рублёў і конь дванаццаць. На скуру, бяры толькі... Ды калі ўжо на тое пайшло, дык чаму б дзяржаве не скупіць коней, каб не даць іх знішчыць, а іх і не бачна на рынку, спекулянт бярэ ды на скуру знішчае.

Сідар узняўся з-за стала, падышоў да Кліма, каб суняць яго.

— А ты, бацька, спакайней, не хвалюйся,— праказаў ён,— пра такія скрыўленні і ў газеце пісалі, за гэта не хваляць...

— Скрыўленні... Ты мяне не вучы, я разумею, што партыя не так кажа рабіць, але чаму газета не вучыць, як след рабіць, а толькі аб працэнтах піша...

— Далі-бог пашлём цябе, бацька, на калектывізацыю.

— А думаеш не паехаў бы? І яшчэ як бы зрабіў. Лепш, чым вось робяць там многія... На такую справу, раз рэвалюцыя поўная ў гаспадарцы, як кажуць, трэба пасылаць людзей з галавою, хто і палітыку, але і гаспадарку хто разумее, а не тых, хто языком толькі добра чэша. А то вось яны і робяць так, што потым і чорт не разбярэ, хто вінаваты.

— Ды ты пачакай...— Сідар махнуў рукой.

— Чаго мне чакаць? Хай лепш робяць, паказаць трэба, а не так... Не ўсё спаганілі? Ды каб усё, дык тады б усіх там разагнаць варта, такіх работнічкаў... Не ўсюды... Але ж і нямала»[1].

Пачуццё вострай асабістай адказнасці за тое, каб пасапраўднаму плённымі былі тыя змены, што адбываліся ў жыцці, пачуццё вялікай блізкасці да чалавека, які так нялёгка і няпроста «ўзыходзіць на дарогі іншыя» (К. Чорны) — усё гэта дапамагала раманістам глыбей пранікаць у духоўны свет свайго сучасніка, павышала цікаўнасць да думаў і перажыванняў «чалавека з масы». Беларускі раман станавіўся ўсё больш псіхалагічным.

Асабліва ярка праявіўся гэты вось працэс драматызацыі і псіхалагізацыі беларускага рамана ў творчасці К. Чорнага. Ужо ў аповесці «Лявон Бушмар» К. Чорны ўвесь сюжэт падпарадкоўвае аналітычнаму раскрыццю характару чалавека. Сюжэт ператвараецца ў сродак ледзь не навуковага (ва ўсякім разе даследчага) вывучэння чалавечага характару і асяроддзя, якое фармуе характар і накіроўвае яго развіццё. Вядома, падкрэслены апалітызм — гэта індывідуальная асаблівасць стылю К. Чорнага. Але тое, што сваім шляхам, сваімі сродкамі К. Чорны імкнецца паказваць жыццё ў яго найбольш драматычных калізіях, тое, што сюжэт у яго асноўваецца на драматычным сутыкненні і «самараскрыцці» характараў, было заваёвай не аднаго К. Чорнага. Беларускі раман, а таксама і аповесць дзякуючы таму зараду драматызма, які яны атрымалі ў канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў, становяцца ўсё больш сюжэтнымі. Гэта быў пэўны якасны зрух у развіцці нашай буйной прозы. «Вязьмо», «Дрыгва», «Трэцяе пакаленне», «Будучыня», «Люба Лук'янская» — хіба не адрозніваюцца гэтыя творы ад многіх папярэдніх іменна большай увагай да пабудовы сюжэта?

Усё гэта не азначае, што раман 30-х гадоў мог закрэсліць дасягненні рамана 20-х гадоў. Новыя мастацкія адкрыцці не закрэсліваюць, а толькі дапаўняюць адкрыцці ранейшыя (калі яны былі сапраўды значнымі), хоць літаратура часта і развіваецца праз палемічнае адмаўленне ўсяго папярэдняга. Лірызм і фальклорнасць аповесці і рамана 20-х гадоў, таксама як і драматызм, сюжэтнасць рамана 30-х гадоў — гэта тыя традыцыі, якія могуць аказваць і аказваюць плённае ўздзеянне на сучасную беларускую прозу. Але калі гаварыць канкрэтна, з улікам вартасцей і недахопаў пасляваеннага беларускага рамана, дык іменна традыцыя вострасюжэтнага рамана асабліва важная для нас сёння. Кампазіцыйная рыхласць, адсутнасць драматычнага напружання, апісальнасць — хіба не гэтыя слабасці адзначае крытыка найчасцей у рамане пасляваеннага часу? Вопыт станаўлення і развіцця жанра рамана

[1] Платон Галавач. Збор твораў, 1958, т. II, стар. 77-78.

можа быць вельмі павучальным для нас. І, магчыма, самым павучальным з’яўляецца тое, што беларускі раман 20-30-х гадоў набліжаўся да больш высокай сюжэтнай культуры праз паглыбленне ў канфлікты сучаснасці. Вядома, размова можа ісці толькі пра сапраўднае набліжэнне да сучаснасці, якое з’яўляецца вынікам страсных грамадзянскіх адносін да рэчаіснасці. Няма больш апісальных, больш аморфных па кампазіцыі раманаў, чым тыя, што пішуцца аб сучаснасці, але з халоднай душой, з разлікам. Але не пра гэтыя творы ідзе размова, а пра тыя, што народжаны і нараджаюцца вялікай думай аб сваім часе, вырастаюць з пачуцця асабістай грамадзянскай адказнасці за ўсё, што адбываецца ў жыцці.

САЦЫЯЛЬНА-ФІЛАСОФСКІ РАМАН ЧОРНАГА

Раман Чорнага з’яўляецца надзвычай важным этапам у эвалюцыі гэтага жанра ў беларускай літаратуры. У творчасці Чорнага беларускі раман стаў больш сацыяльным, больш гістарычным, больш філасофскім. Раман зрабіўся сапраўды раманам, жанрам не толькі эпічна-апісальным, але і драматычным, жанрам, дзе не проста хроніка, а характары, буйныя, глыбока раскрытыя характары, з’яўляюцца асновай сюжэта[1]

«Мысленне вобразамі», — гаворым мы пра мастацтва, робячы акцэнт на слове «вобразамі», каб падкрэсліць, што «мысленне сілагізмамі» — гэта яшчэ не мастацтва. Але калі чытаеш некаторыя сучасныя творы, дзе ёсць, здаецца, і вобразы, і мастацкія дэталі, але няма глыбокай філасофскай канцэпцыі жыцця, тады пачынаеш разумець, што акцэнт трэба рабіць і на слове «мысленне». Мастацтва — гэта ўсё ж мысленне, спецыфічнае, вобразнае, але іменна мысленне, паглыбленне ў рэальнае жыццё, абагульненне, першаадкрыццё.

Калі мы чытаем творы выдатнага беларускага празаіка Чорнага, гэта асабліва адчуваецца. Традыцыі Чорнага-раманіста часам уяўляюцца як традыцыі эпічнасці ў прозе і толькі. Пры гэтым сама эпічнасць разумеецца аднабакова: як павольнасць разгортвання падзей, увага да падрабязнасцей. А між тым для Чорнага характэрна і другое — драматычная вастрыня сюжэта і тое, што можна назваць напружаннем думкі. У кожнай сітуацыі, у кожным вобразе, слове яго адчуваецца імкненне бачыць не толькі паверхню, але і глыбіню з’яў. Лепшым творам яго ўласціва тое, што сам Чорны называў «філасофскім адзінствам».

Мастак-мысліцель, мастак-інтэлектуаліст — да Чорнага такое вызначэнне асабліва стасуецца. «Жыццёвая філасофія» героя, «філасофскі падтэкст» — у адносінах да твораў Чорнага гэта не проста гучныя словы.

Трэба, аднак, гаварыць не проста пра высокі інтэлектуальны ўзровень твораў выдатнага беларускага раманіста, а пра асаблівы характар тыпізацыі, пра арыгінальнае мастацкае бачанне свету.

Інтэлектуалізм Чорнага своеасаблівы. Асаблівасць яго ўжо ў тым, што ўлюбёны герой пісьменніка — гэта чалавек фізічнай

---

[1] Тое, што творы Чорнага былі не толькі новым словам, але і цэлым этапам у развіцці беларускай прозы,— думка не новая. У артыкуле «Буйнейшы мастак-рэаліст» (1957 г.) М. Лужанін пісаў: «Творчасць Кузьмы Чорнага з’яўляецца новым этапам у развіцці беларускай прозы. Раней яна не ведала такой шырыні задумы, такой манументальнасці абмалёўкі, такой разнастайнасці характараў і акалічнасцей, такога глыбокага пранікнення ў душу чалавека». (Гл. зб. «Кузьма Чорны», 1959). Тое ж у М. Лынькова: «Кузьма Чорны сваім мастацкім словам узбагаціў беларускую літаратуру, напоўніў яе манументальнымі эпічнымі творамі, дапамог нашай літаратуры зрабіцца сапраўднай літаратурай вялікіх сацыяльных абагульненняў, вялікіх думак і пачуццяў чалавека нашай эпохі» («Пісьменнік-патрыёт» у зб. «Кузьма Чорны», 1959).

працы, чалавек з самай гушчы народа. Адна справа, калі мастак ставіць складаныя і глыбокія пытанні філасофскага, інтэлектуальнага плана, паказваючы інтэлігенцкае асяроддзе, і трохі іншае, калі героі пісьменніка — гэта людзі, якія выказваюць свае думкі вось так:

«...— Я не гультаю, дык я і маю кавалак хлеба і да хлеба. Я не галодны, але я і не магнат, як іншы.

— Хто гэта?

— На каго гэта ты паказваеш?

— Нашто ты спавядаешся! Хто цябе просіць?

— Я не спавядаюся. Але я павінен жа, жывучы на свеце, выказаць, што мне рупіць?..

— Ну, дык выказвай.

— Я ж выказваю.

— Нічога ты не выказваеш.

— Як-то нічога?

— Бо і нічога. Ты от гаворыш-гаворыш, а і сам не ведаеш, што ты тут выказаў, а чаго не выказаў.

Павал раптам памякчэў.

— Няўжо я так няўдала гавару?»[1]

Так разважаюць і так размаўляюць героі рамана «Зямля», але гэта не перашкаджае твору быць глыбокім па думцы. Няхай героі рамана і жывуць не столькі мыслямі, колькі пачуццямі; больш важна тое, што сам аўтар умее глыбока задумацца і над іх цьмянымі думкамі і над іх невыразнымі адчуваннямі. А задумацца ёсць над чым, бо, кажучы словамі Васіля Віткі, «ёсць пачуцці, якія перадаюцца людзям з пакалення ў пакаленне і якія збліжаюць пад спрадвечнымі зорамі і непісьменнага Язэпа (персанаж з апавядання К. Чорнага «Хвоі гавораць».— А. А.) і філосафа Андрэя Балконскага»[2]. Але галоўнае, што ўдумлівы аўтар рамана «Зямля» змог убачыць, як з цьмяных пачуццяў, з невыразнай крыўды на некага за пакутлівае бядняцкае жыццё ў вяскоўцаў паступова высявае пачуццё-думка аб неабходнасці тых змен у жыцці, за якія выступае камсамольская моладзь.

Пазней, ствараючы такія раманы, як «Бацькаўшчына», «Трыццаць год», «Трэцяе пакаленне», «Пошукі будучыні» і інш., Чорны малюе сваіх герояў людзьмі, якія не толькі адчуваюць, але і думаюць, больш таго — дзейнічаюць у імя выразна асэнсаванай мэты. І гэты герой — чалавек з народа — з'яўляецца ў Чорнага носьбітам найбагацейшага жыццёвага вопыту, глыбокай народнай мудрасці. Праўда, герой гэты найчасцей цегавіты, працавіты маўчун, які доўгі час носіць у сабе нейкую сваю думку-ідэю і

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. І, 1954-1955, стар. 426.
[2] В. Вітка. Вялікі нацыянальны паэт. У зб. «Кузьма Чорны», 1959, стар. 34.

размаўляе больш сам з сабою, пакуль жыццё яго не павернецца асабліва крута, і тады ён можа загаварыць нават маналогам — страсным, гарачым, па форме амаль што драматургічным.

Прыгадайце маналогі Леапольда Гушкі з рамана «Бацькаўшчына» ці вось гэты выдатны па глыбіні народнай думкі маналог героя рамана «Пошукі будучыні» Нявады:

«...— Так усё і дапытвалі мяне — а ці не маю я намераў пусціць на паветра цэлую дзяржаву! А божа мой! Нашто мне Польская дзяржава?! Яна мне патрэбна не больш, як Англія разам з Францыяй, Амерыкай з Турэччынай у прыдачу. Бойцеся, кажу, бога! Пазбірайце вы, кажу, золата з усяго свету, зрабіце з яго трон, пасадзіце на яго мяне кіраваць паўсветам, а каб увесь свет выхваляў мяне, дык я перад вамі буду прасіцца і маліцца: пусціце, калі ласка, дайце мне шчасце спаўзці з гэтага трона: я колькі год жыта не сеяў, кала нават не зачасаў, у кузні каня не каваў, у млыне мукі не малоў, раллі не нюхаў, ботаў не мазаў, капусты не сёрбаў, не наслухаўся ўволю, як пеўні спяваюць, як людзі па-людску гавораць...»[1]

Ёсць у Чорнага раман, уся кампазіцыя якога трымаецца на такіх маналогах-споведзях. Твор гэты найбольш набліжаны да жанра філасофскага рамана. Мы маем на ўвазе «Млечны шлях».

Маналогі-споведзі — гэта толькі адзін з элементаў стылю Чорнага-раманіста, які па светаадчуванню свайму і па таленту — пісьменнік мыслі, інтэлектуаліст.

К. Чорны не быў бы сапраўды значным раманістам, калі б ён не ўскладаў асноўную ідэйную і мастацкую нагрузку ў сваіх творах на сюжэт, на мастацкія характары, калі б ён задавальняўся нават самай страснай дэкламацыяй аўтарскай ідэі. Чорны плённа вучыўся ў класікаў рускай і сусветнай літаратуры, і ён практычна засвоіў надзвычай важную для кожнага рэаліста ісціну: ідэя, філасофія твора — гэта не схема, якая накладваецца на жыццёвы матэрыял; задача мастака не ілюстраваць ідэю, а адкрыць яе ў самім жыцці. Чытачу ж ідэя, філасофія твора павінна адкрыцца праз сюжэт, логіку развіцця характараў. Ёсць публіцыстыка, якая дапаўняе і ўзмацняе тое, што раскрываецца праз мастацкія вобразы. Чорны карыстаўся прыёмамі такой публіцыстыкі (прамова пракурора ў «Трэцім пакаленні», лепшыя маналогі-споведзі ў «Пошуках будучыні», «Млечным шляху», «Вялікім дні»). Але ён рашуча выказваўся супраць падмены мастацкага паказу рыторыкай, «публіцыстычнымі прыпіскамі».

У Чорнага былі вельмі шырокія і смелыя творчыя планы: напісаць цыкл раманаў, у якім разгорнута была б «у мастацкіх

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 5.

вобразах гісторыя беларускага народа за часы ад знішчэння паншчыны да нашых дзён — эпохі сацыялізма і руху народаў да камунізма»[1].

Прычым, як яшчэ ў 1932 годзе адзначаў раманіст, цыкл гэтых твораў павінен ісці «не толькі па лініі храналогіі, а адначасова і па лініі ідэёвых катэгорый (носьбітамі і творцамі якіх ёсць чалавечыя вобразы): бацькаўшчына, уласнасць, закон, сваяцтва і г. д.»[2] Значыць, не проста гісторыя народа, а перш за ўсё «філасофія гісторыі», філасофскія катэгорыі, за якімі стаіць рэальны лёс (мінулы і сучасны) працоўнага беларуса,— вось што складала аснову задуманага яшчэ ў 20-я гады цыкла раманаў Чорнага.

Перад маладым раманістам стаяла пагроза зрабіцца гэтакім правінцыяльным Заля ці Бальзакам, які запознена ідзе пракладзеным ужо шляхам. Гэтага не здарылася, бо Чорны запазычыў у Бальзака і Заля толькі самую ідэю філасофскага цыкла раманаў. Усё астатняе ў яго арыгінальнае.

Сама рэвалюцыя, пралетарская, сацыялістычная, па-новаму асвятліла такія «ідэёвыя», філасофскія катэгорыі, як бацькаўшчына, закон, уласнасць і г. д. Акрамя таго, Чорны быў дастаткова буйным мастаком, каб не пайсці' па шляху ілюстратарства, хоць зрывы ў гэты бок часам назіраліся і ў яго (заключныя раздзелы рамана «Бацькаўшчына»). Сіла раманаў Чорнага ў тым, што пісьменнік, узброены марксісцкім светапоглядам, здолеў нанава адкрыць жыццёвую філасофію, сацыяльна-канкрэтную псіхалогію і капіталіста, і дробнага ўласніка, і пралетарыя, і г. д., адкрыць гэта ў асяроддзі мала вядомым, у глыбінях беларускай гісторыі, беларускага побыту.

«Матэрыял на гэтыя творы,— пісаў сам Чорны, які добра разумеў, што ён як раманіст павінен адкрыць зусім новыя сацыяльныя і псіхалагічныя тыпы,— ёсць матэрыял той, які не толькі аўтар можа лепш ведаць, а і адчуваць, у вобразах: матэрыял беларускі. Такім парадкам найлепш будзе здзейснена паўнакроўнасць твора: інтэрнацыянальны змест, пададзены праз нацыянальную форму. Напрыклад, Сурвіла ў «Бацькаўшчыне» ёсць увасабленне ідэі кулацтва, агульнае ўсім нацыям. Разам жа з тым гэта вобраз беларускага кулака»[3].

Па-новаму паказваць сацыяльны лёс чалавека, гістарычны лёс народа Чорны плённа вывучыўся ў аўтара раманаў «Справа Артамонавых» і «Жыццё Кліма Самгіна».

---

[1] Там жа, стар. 340.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 238.
[3] Там жа, стар. 239.

К. Чорны не належаў да ліку тых пісьменнікаў, якія лічаць, што іх задача «пісаць, як пішацца», а ўжо справа тэарэтыкаў і крытыкаў задумвацца над тым, куды ідзе мастацтва, чаго патрабуе сучасны ўзровень развіцця яго, якія задачы ставіць час, эпоха. Паводле ўспамінаў людзей, якія блізка ведалі Чорнага (Глебкі, Віткі, Лужаніна і інш.), гэтаму пісьменніку ў вышэйшай ступені ўласціва была радасць мастака-творцы, шчаслівае ўменне, як губка, убіраць у сябе ўражанні навакольнага жыцця. Разам з тым артыкулы і выступленні Чорнага, якія, дарэчы, недаравальна збеднена пададзены ў шасцітомным Зборы яго твораў, паказваюць, як шырока і напружана мысліў гэты мастак, як хвалявалі яго «абстрактныя» праблемы тыпізацыі, пытанні жанра, мовы і г. д. Чорны пісаў аб многім: пра драму, пра апавяданне, пра законы тыпізацыі з пазіцый новага светапогляду, пра тое, якога стылю і якой прозы патрабуе эпоха... Здаецца, адзінае, аб чым ён амаль не пісаў і не гаварыў, гэта якім павінен быць беларускі раман. Але так толькі здаецца. На самай жа справе аб чым бы ні пісаў і ні гаварыў Чорны: аб народнасці мовы, аб шматграннасці паказу жыцця, аб філасофскім бачанні свету і г. д. — ён пісаў і гаварыў перш за ўсё аб рамане, бо раман быў натуральнай формай яго мастацкага мыслення. Іменна звярнуўшыся да жанра рамана і аповесці ў канцы 20-х гадоў, Чорны пачаў рашуча выказвацца супраць «паэтычнай прозы» і за эпічную, падкрэслена празаічную моўную форму. Уласны вопыт раманіста прымусіў яго сур'ёзна задумацца над важнасцю сюжэта для твора, над тым, што ў творы павінна быць шматпланавасць паказу і адначасова «філасофскае адзінства», што не можа быць праўдзівага і глыбокага твора аб сучаснасці, калі ў ім няма адчування гістарычнай перспектывы, «подыху гісторыі». Усё гэта як быццам роздум над законамі рэалістычнага мастацтва наогул, але ў Чорнага гэта быў роздум перш за ўсё над тым, якім павінен быць раман — беларускі савецкі раман.

* * *

К. Чорны прыйшоў у літаратуру, кажучы словамі пісьменніка, «з самага дна беларускага жыцця-быцця». У ранніх сваіх творах ён даволі ярка выказаў як спрадвечную бядняцкую крыўду на парабкоўскую долю, так і маладую, камсамольскую радасць ад адчування, што «спрадвечнасць» адступае пад напорам «новых дзён». Пісьменнік-маладняковец быў адным з тых, каго бядняцкая вёска як бы паслала наперад, «у разведку», насустрач таму новаму жыццю, якое ішло і прыходзіла ў вёску з пралетарскага горада. Малады празаік раскрываў перад чытачом трапяткую душу простых «палявых людзей», блізкіх яму. Чорны рана і на ўсё жыццё

зразумеў, што самыя складаныя і важныя праблемы жыцця пасапраўднаму могуць быць вырашаны толькі тады, калі будуць закрануты глыбінныя пласты жыцця, калі зменіцца лёс усёй працоўнай масы народа, калі ўсе гэтыя праблемы так ці інакш пройдуць праз думку, пачуццё простага чалавека, стануць адчувальнай рэальнасцю для яго. Сучаснікам, крытыкам часам магло здавацца, што Чорны адстае ад жыцця: прыглядаецца да таго асяроддзя (пераважна сялянскага), якое толькі-толькі пачынае зменьвацца, тады як вакол столькі прыкладаў больш выразных зрухаў і змен у жыцці. Але гэта не так: Чорны вельмі ўважліва шукаў у жыцці рысы новага, ён нямала стварыў вобразаў новых людзей, такіх, як Зося Тварыцкая, камуніст Назарэўскі і інш. Адно з яго першых апавяданняў так і называлася — «Новыя людзі». Іншая справа — дзе ён шукаў гэтых новых людзей. Чорны быў цвёрда перакананы, што новае тады мае асаблівую сілу, калі яно закранае лёс простых людзей, калі яно пранікае ў самыя глыбіні народнага асяроддзя. І ён лічыў, што ён, пісьменнік, павінен бачыць перш за ўсё гэтыя глыбіні жыцця. Там няма бурных рамантычных хваль, але затое там адбываюцца змены карэнныя, змены надоўга.

У першых сваіх апавяданнях Чорны спыняе ўвагу ў асноўным на жыцці вёскі. Герой яго апавяданняў і замалёвак — гэта цёмны, прыдушаны перажыткамі «мінуўшчыны» селянін, які пачынае, аднак, ужо адчуваць новыя гарызонты жыцця. «Новае» існуе ў яго свядомасці недзе на мяжы пачуццяў і думак, але выяўляецца яно востра, праз нязвычную і незразумелую для самога героя радасць жыцця.

Пісьменнік з горыччу заўважае, што вёска ў штодзённым жыцці сваім яшчэ прыціснута беднасцю і цемрай, што ідыятызм вясковага дробнаўласніцкага жыцця яшчэ моцна выяўляецца ў быце, у сямейных узаемаадносінах, у поглядзе на жанчыну і г. д. Разам з тым ён з пільнай

увагай і верай у заўтрашні дзень прыглядаецца да самых нязначных змен у жыцці роднага яму чалавека працы.

Радасны роздум над усё яшчэ не вельмі вясёлымі вясковымі малюнкамі — вось складаны, супярэчлівы змест і настрой ранніх, маладнякоўскіх замалёвак і апавяданняў Чорнага.

«Эх, прасторы вы размашныя! Шырыня ваша дзікая ажывае пад шырынёй новай радасці.

Яшчэ конскія вочы на вашых дарогах свецяцца тугою ў сваім бяздонні ад збітых худых рэбраў, яшчэ вецер, густыя шумам дні, спявае надмагільную песню над сухімі касцямі, ды зганяе ўжо вашу старую, панурую дзіч, аднакасць і сон туповага існавання.

Вось і ўзмахнула новае захапленне каравых людзей.

Па бязмернасці ажыўшых прастораў, па ваколіцах, між старых хат, ходзіць новая радасць»[1]

Здаецца, тыя самыя драўляныя шэрыя сцены, кажа пісьменнік у апавяданні «Свята працы і свету», «ды ўжо новае туліцца за імі. Новае ў іх, новае ў людзях. Можа зразу часам непрыкметнае, але ўжо моцнае»[2].

Але гэта было ўсё яшчэ даволі абстрактнае, «маладнякоўскае» ўслаўленне новых дзён. А жыццё паварочвалася да маладога пісьменніка новымі гранямі, рэальнымі праблемамі і цяжкасцямі: перад першай у свеце краінай рабочых і сялян паўстала гістарычная неабходнасць — стварыць моцную індустрыю. Любой цаной, але індустрыялізавацца ў самы кароткі тэрмін, інакш адхлынуўшая хваля імперыялістычнай інтэрвенцыі вернецца, каб заліць полымя камуністычнай рэвалюцыі.

Думаецца, не выпадкова, што іменна ў гэты час у літаратуры ўзнікла тэорыя «жывога чалавека». Чыста літаратурныя вытокі яе — рэакцыя на «антыпсіхалагізм», рыторыку, плакатнасць у літаратуры. Савецкаму мастацтву было па сіле ўжо не дэкларатыўна, а ў карцінах і вобразах адлюстроўваць рэвалюцыйныя змены ў грамадстве. Рэвалюцыя ж — гэта і нараджэнне новага чалавека, новая псіхалогія. Вось чаму савецкай літаратуры патрэбен быў псіхалагізм, які занадта паспешліва аддавалі «буржуазнаму мастацтву» многія «ультралевыя» тэарэтыкі і практыкі літаратуры. Іменна таму, што гэта наспела ў савецкай літаратуры, вядомы лозунг «назад да жывога чалавека», «назад да Дастаеўскага»— даволі блытаны лозунг—атрымаў такі рэзананс у пачатку другой палавіны 20-х гадоў. Савецкай літаратуры сапраўды патрэбен быў псіхалагізм, але новы псіхалагізм, бо сваім героем яна абрала новага героя — «чалавека з масы», кажучы словамі Горкага. Літаратура ж, якая ў 20-я гады ўсплыла на хвалі некрытычнага наследавання Дастаеўскага і заходніх ультрапсіхолагаў,— гэта літаратура хваравітая, ушчэрбная па свайму асноўнаму пафасу. Лозунг у абарону «жывога чалавека» аказаўся рэакцыяй не толькі на плакатнасць і антыпсіхалагізм у літаратуры, але і па тыя суровыя патрабаванні, якія прад'яўляла рэчаіснасць да чалавека 20-х год. Абывацеля, а часам і не толькі абывацеля такія патрабаванні палохалі. «Умацоўваць дзяржаву, індустрыялізавацца, але за чый кошт, за кошт маіх сённяшніх патрэб і інтарэсаў? Я ж — жывы чалавек!» — і тут чалавек-індывідуаліст кінуўся за дапамогай да літаратуры. Некаторыя пісьменнікі зрабілі крок насустрач яму. У літаратуру прыходзіць мода на героя-індывідуаліста: яго лаюць, яму спачуваюць, яго выкрываюць і спрабуюць

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 1, стар. 100.
[2] Там жа, стар. 164.

перавыхоўваць, яму аддаюць увагі больш, чым каму іншаму. Пры гэтым некаторыя пісьменнікі пачынаюць капацца ў душы «жывога чалавека», ператвараючы яго ў нейкага няхай часам і адмоўнага, але ўсё ж героя часу.

Вядома, не гэта вызначала магістральны кірунак савецкай літаратуры. Пафас сацыялістычнага будаўніцтва, героіка рэвалюцыі і грамадзянскай вайны гучаць у творах Маякоўскага, Фадзеева, Шолахава і інш. Пішуцца выдатныя па мастацкай сіле творы, накшталт рамана Малышкіна «Люди из захолустья», у якіх не дэкларатыўна, а канкрэтна-вобразна сцвярджаецца гуманістычны сэнс і змест сацыялістычнай індустрыялізацыі, якая не засланяе, а ўздымае і выпрамляе людзей.

Мы тут спыняемся на літаратуры «жывога чалавека», бо першы раман Чорнага узнік іменна ў гэтым рэчышчы. Тэорыя «жывога чалавека» ў тым яе літаратурным сэнсе, аб якім тут вялася гаворка, на непрацяглы час (1926-1927 гг.) закранула і творчасць Чорнага (апавяданне «Сцены», зборнік «Пачуцці», раман «Сястра»). У пісьме да Л. Клейнбарта ў 1926 годзе малады пісьменнік горача заяўляў: «Праблема жывога чалавека, толькі жывога чалавека займае мяне цяпер». У апавяданні «Трагедыя майго настаўніка» (1927 г.) Чорны гаворыць: «Я ведаў, што ласкавыя словы — гэта саматужніцтва і што адзінае ўстанаўленне жыцця — гэта індустрыя, аднак нічога з сабой зрабіць не мог. Такая ўжо ў мяне брыдкая натура»[1].

Трэба ўлічваць палемічнасць гэтых слоў Чорнага. Ён з вялікай пакутай пісаў аб дзікай «спрадвечнасці» і жабрацтве, што засталіся ад мінулых часоў, і яго, вядома, не маглі не хваляваць і не радаваць велічныя перспектывы індустрыяльнага развіцця краіны. Аб гэтым сведчыць уся яго творчасць. Але ён жыў і пісаў у зусім канкрэтным літаратурным асяроддзі, дзе літаратурная палеміка супраць адной крайнасці часам прыводзіла пісьменніка таксама да крайнасці — супрацьлеглай. Палемізуючы з абстрактнымі гімнамі некаторых маладнякоўцаў, якія апявалі жалеза, «стальную душу» індустрыі, і не бачылі чалавека і яго душы, узвышэнец Чорны, здаралася, не заўважаў, што яго герой з новага чалавека ператварыўся ў «жывога чалавека» і толькі. Такімі выглядаюць персанажы яго першага рамана «Сястра» (1927 г.). Аўтара гэтага рамана як бы зачаравала, яго ўвагу цалкам прыкавала загадка чалавечай псіхалогіі, музыка няўлоўных чалавечых адчуванняў і перажыванняў. Грамадскі ж сэнс і змест перажыванняў чалавека ў першым рамане Чорнага амаль што губляецца. Героі жывуць як бы ў тумане, яны ўвесь час п’яныя ад настолькі ж вострых, наколькі і

[1] К. Чорны. Вераснёвыя ночы, 1929, стар. 41.

выпадковых адчуванняў, пачуццяў. Усім сваім творам аўтар як бы падкрэслівае: вось ён, «жывы чалавек», вось якая «бура пачуццяў» увесь час кіпіць у ім! Аўтар выварочвае напаверх усё, што хаваецца ў падсвядомасці яго персанажаў. Атрымліваецца як бы запаволены фільм: героі не могуць хадзіць, рабіць нешта, клапаціцца аб нечым так, як робяць гэта па-сапраўднаму жывыя людзі, бо аўтар не адпускае іх ад сябе ні на крок, корпаецца ў іх нічым не цікавых адчуваннях і саміх герояў прымушае неадрыўна глядзець на свой «псіхалагічны пупок», каб кожную хвіліну думаць: «А што я адчуваю вось цяпер?» У такога «жывога чалавека» не застаецца ні сіл, ні часу на тое, каб жыць, жыць як рэальны чалавек.

К. Чорны пакінуў «Маладняк», бо яго не задавальняла арыентацыя на плакатнасць, рытарычнасць літаратурнай формы, яму здавалася, што «Узвышша» — гэта арганізацыя, якая будзе тварыць сапраўды высокую мастацкую культуру. Імкненне да большай творчай культуры было заканамерна для лепшых пісьменнікаў маладой беларускай літаратуры. Іменна таму, што гэта здаровае і плённае імкненне да глыбокага псіхалагізму, да маштабнасці, да філасофскай глыбіні ніколі не пакідала Чорнага, беларуская літаратура ўзбагацілася тым, што мы з гордасцю называем: проза Чорнага, раман Чорнага.

Але вялікае мастацтва нельга тварыць у баку ад жыцця, на шляху голага эксперыментатарства, чым некаторы час хварэлі асобныя ўзвышэнцы. Чорны ў час напісання свайго першага рамана захоплены быў героем, які ў адрозненне ад плакатнай «скураной курткі» перажывае, адчувае «як жывы», але разам з тым малады пісьменнік на нейкі час пакінуў убаку героя, які не толькі перажывае, але і дзейнічае, ідзе наперад, шукае шляхоў да новага жыцця.

Захапленне літаратурным «жывым чалавекам» не было працяглым у Чорнага: занадта моцна пісьменніка хваляваў лёс рэальных жывых людзей, блізкіх яму з дзяцінства, думы, пачуцці, побыт простых людзей. Ужо ў 1927 годзе Чорны працуе над раманам, у якім па сутнасці пераадольвае недахопы свайго першага буйнага твора.

У рамане «Сястра» пісьменнік паглыбляўся ў псіхалогію ізаляванай чалавечай асобы, анатаміраваў душу рэфлектыўнага героя, не выходзячы ў свет вялікіх грамадскіх праблем. Малады пісьменнік, акрамя ўсяго іншага, як бы правяраў сваю здольнасць адзначыць, зафіксіраваць, прасачыць кожны рух душы чалавека.

Імкнучыся ў наступных сваіх раманах да ўсё большай «культурнасці творчай прадукцыі і спосабаў творчасці»[1], Чорны

---

[1] Словы з артыкула К. Чорнага («Узвышша», 1928, № 6(12), стар. 90).

адначасова станавіўся ўсё больш народным у кожным сваім слове. У гэтым заключалася і дыялектыка 'развіцця псіхалагізму Чорнага: робячыся ўсё больш тонкім псіхолагам, ён адначасова і ўсё больш смела пранікае ў глыбіні нацыянальнага характару, стварае яркія абагульняючыя тыпы. Няўдача з раманам «Сястра» дапамагла яму зразумець, што тую высокую культуру творчасці, да якой ён імкнуўся, здабыць можна толькі з вялікіх глыбінь народнага жыцця: чым глыбей залягае нафтаносны пласт, тым вышэй уздымаецца фантан нафты.

У новым рамане «Зямля» Чорны імкнецца перадаць «замілаванне да роднай зямлі, да прыроды, хараство народных звычаяў і вобразаў, хараство беларускіх простых людзей»[1]

Ідэйна-псіхалагічны падтэкст рамана «Зямля» можна вызначыць словамі аднаго з персанажаў. Вольга ў размове з Алесем гаворыць аб сялянах, аб іх жыцці і думках: «Апярэдзілі самі сябе. Поле арэ худым канём, у лапцях ходзіць, а сам, душою сваёй, ці як тут сказаць, культурны»[2].

Другая палавіна 20-х гадоў для многіх савецкіх пісьменнікаў была перыядам пошукаў новага героя часу і асноўнага героя літаратуры. Гэтым героем не мог не быць перш за ўсё працоўны чалавек. Яго рукамі і для яго 'будавалася новае грамадства.

«Мы павінны заўсёды мець перад вачыма рабочых і сялян,— гаварыў Ленін.— Дзеля іх мы павінны навучыцца гаспадарыць, лічыць. Гэта датычыцца таксама галіны мастацтва і культуры»[3].

Не «былыя людзі», не мешчанін-індывідуаліст, а «просты» чалавек, «які ў цяжкіх умовах нястомна і мужна будуе сваю рабочую дзяржаву роўных»[4], павінен быць у цэнтры ўвагі пісьменнікаў, адзначаў Горкі.

Стаўшы цэнтральнай фігурай у жыцці, ён, гэты чалавек з масы, заканамерна становіцца цэнтральнай фігурай і ў літаратурных творах. Іменна гэта з'яўлялася адной з важнейшых адзнак новай літаратуры, народжанай пралетарскім рэвалюцыйна-вызваленчым рухам.

І калі Чорны ў адным з артыкулаў пісаў у 1928 годзе, што галоўнымі героямі нашай літаратуры павінны стаць рабочыя і сяляне, што пісьменнік павінен іх інтарэсамі вымяраць сваю творчасць,— гэта азначала, што пісьменнік пачынаў свядома авалодваць творчымі прынцыпамі новай савецкай літаратуры.

У рамане «Зямля», які з'явіўся важным звяном у творчай біяграфіі Чорнага, героем з'яўляецца сялянская маса. Раман гэты ўвабраў у сябе ўсё лепшае, што было ў ранняй творчасці Чорнага, і

---

[1] Так вызначаў пафас і змест рамана сам пісьменнік (па успамінах П. Ф. Глебкі).
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 1, стар. 538.
[3] Ленин о литературе. Сборник статей п отрывков. М., 1941, стар. 276.
[4] М. Горький. Собрание сочинений, т. 25, стар. 246.

ў той жа час ён з'явіўся пачаткам выдатнай серыі аповесцей і раманаў з жыцця беларускага народа. Творчая задача даць цэлую серыю твораў, звязаных адзінствам задумы, выкрышталізавалася пазней. Але іменна ў «Зямлі» Чорны ўпершыню так шырока ставіць гуманістычную тэму народнага жыцця. У рамане «Сястра» народнае жыццё існуе толькі як «ідэя», у думках і пачуццях герояў, яно там адчуваецца, але як бы за гарызонтам. У рамане «Зямля» народнае жыццё на першым плане.

На гэтым найбольш блізкім і вядомым яму матэрыяле раскрыліся лепшыя якасці таленту Чорнага, выявілася цесная, арганічная сувязь пісьменніка-гуманіста з думамі і марамі народа.

Трэба сказаць, што значэнне рамана «Зямля» ў фарміраванні Чорнага як пісьменніка сацыялістычнага рэалізму недаацэньвалася і ўсё яшчэ недаацэньваецца. Часткова гэта адбываецца таму, што з поля зроку даследчыкаў выпадае першы раман Чорнага «Сястра». Ацэньваецца «Зямля» звычайна праз параўнанне з наступнымі творамі пісьменніка, і зусім упускаецца з-пад увагі той здзіўляючы крок наперад, які быў зроблен Чорным пасля «Сястры».

Разглядаючы раман «Зямля», неабходна перш за ўсё раскрыць, устанавіць, якія патрабаванні часу знайшлі ў ім адбіццё, выражэнне, ісці трэба ад гістарычных умоў, а не ад свайго прыблізнага ўяўлення аб тым, як і што павінен быў паказаць пісьменнік.

Трэба ўлічваць, што раман Чорнага пісаўся ў час, калі востра стаяла пытанне: з кім вёска, ці можа селянін быць сапраўдным саюзнікам пралетарыяту на шляху пабудовы сацыялістычнай гаспадаркі? Вядома, у рамане «Зямля» не паказваюцца тыя канкрэтныя шляхі, якімі вёска ўвойдзе ў сацыялізм. Пісьменнік толькі выявіў у жывых мастацкіх вобразах сваю ўпэўненасць, што вёска скіроўвае на новы шлях, што ўся суровая школа жыцця дапамагае сяляніну зразумець неабходнасць ломкі спрадвечнага жабрацкага аднаасобніцкага побыту.

У перыяд, калі партыя непасрэдна прыступіла да здзяйснення плана пабудовы сацыялізма ў нашай краіне, велізарнае значэнне для поспеху справы мела ўмацаванне саюза пралетарыяту з сялянствам. Трацкісты і, капітулянты адвяргалі магчымасць пабудовы сацыялізма ў нашай краіне, прапагандавалі непрымірымасць інтарэсаў пралетарыя і селяніна, абсалютызавалі недавер'е і варожасць селяніна да ўсяго новага. Камуністычная партыя ўлічвала дваістую прыроду селяніна — працаўніка і ўласніка,— стаяла за цяснейшы саюз з бедняком і серадняком.

У пачатку індустрыялізацыі ўвага многіх савецкіх пісьменнікаў, паколькі яны звярталіся да паказу вёскі, была сканцэнтравана на пытанні: як вёска паварочвае да сацыялістычнага

горада, як пераадольваецца спрадвечнае недавер’е селяніна да ўсяго новага?

У паказе вёскі, селяніна літаратура наша павінна была пераадольваць як традыцыю народніцкай ідэалізацыі іх, так і тую літаратурную традыцыю, якая асабліва поўна выявілася ў бунінскай «Вёсцы» і «Начной гутарцы», дзе сялянская маса малюецца безнадзейна дзікай, жорсткай, забітай. Тое, што ў часы Івана Буніна магло яшчэ гучаць як прыгавор мінуламу, ва ўмовах сацыялістычнага будаўніцтва гучала як нявер’е ў заўтрашні дзень.

Вульгарызатары-крытыкі не хацелі ўлічваць велізарных зрухаў у жыцці і псіхалогіі селяніна, які прайшоў побач з пралетарыятам праз рэвалюцыйныя буры. На Беларусі гэта знайшло праяўленне ў артыкулах такіх крытыкаў, як Бэндэ, якія закрэслівалі рэвалюцыйна-дэмакратычныя традыцыі беларускай літаратуры, якія прыніжалі творчую спадчыну Купалы, Коласа, Багдановіча, Бядулі.

Вульгарызатарская крытыка адразу аб’явіла і раман Чорнага «кулацкім», «шкодным»[1] Сам час абвергнуў гэту «крытыку».

Каб не станавіцца на «кочку зрения» гэтай крытыкі, якая жывілася з групавой грызні, неабходна, каб у поле зроку пападала не толькі беларуская, але і ўся савецкая літаратура 20-х гадоў. Гэта дазволіць больш аб’ектыўна ацаніць раман Чорнага, адчуць яго задуму. Тым больш што Чорны належаў да ліку пісьменнікаў, якія жылі шырокімі інтарэсамі ўсёй савецкай літаратуры. Самі творчыя пошукі Чорнага гэтага часу (філасафічнасць стылю яго, пошукі народных тыпаў) больш за ўсё збліжаюць яго з Ляонавым і той стылёва-творчай плынню ў рускай савецкай літаратуры, якую Ляонаў прадстаўляў.

Раман «Зямля» асобнай кніжкай выйшаў у свет у І928 годзе, але ствараўся ў 1927 годзе. У першым нумары «Узвышша» за 1928 год паведамлялася аб яго заканчэнні. Успомнім, што пісалася ў гэты час на вясковую тэму. Найбольш значныя з твораў: «Данскія расказы» (1925 г.) Шолахава, «Барсукі» (1924 г.) Ляонава, «Брускі» (т. І) Панфёрава (1927-1928 гг.), «Перагной» (1922 г.) і «Вірынея» (1924 г.) Сейфулінай, «На прасторах жыцця» (1926 г.) Коласа і некаторыя іншыя.

Асабліва праўдзіва паказваў класавае размежаванне сялянства ў рэвалюцыі Шолахаў. Нават малюючы падзеі грамадзянскай

[1] Артыкул маладнякоўца Р. Мурашкі «Дык дзе ж зямля?» («Маладняк», 1929, № 3) можа даць уяўленне аб прыёмах тагачаснай крытыкі:
«Мастацкі прыём К. Чорнага успрыймання ў большай частцы праз пахі сведчыць пра вачавісны намер накіроўваць успрыняцце жыцця на ашуканскі шлях — не ўперад да асмыслівання жыцця праз зрокавы апарат..., а назад туды, адкуль чалавецтва прыйшло праз цэлы шэраг эпох у сённяшні дзень. Гэта кажа ўжо зусім не пра рэалізм» (стар. 83). У саміх «рэалістычных прыёмах» пісьменніка аўтару мярэшчыцца «ашуканскі прыём», «спрытны ход», «з пэўнай мэтай ашукаць чытача» (стар. 85). Не дзіўна, што ён вельмі лёгка прыходзіць да вываду, што ў 'рамане «Зямля» на кожнай старонцы — «адмаўленне» «хоць і не ў рэзкай форме новага грамадскага жыцця» (стар. 84).

вайны па Дану, які контррэвалюцыя імкнулася ператварыць у «рускую Вандэю», Шолахаў не паказвае вёску як суцэльнае «кулацкае гняздо». Цікавую заўвагу, якая гаворыць аб успрыйманні апавяданняў Шолахава сучаснікамі, робіць А. Пасынкаў у артыкуле «Чытачы Шолахава»:

«Пад'ячаў, які сам перажыў цяжкасць сялянскага быту і выдатна ведаў думы сялян, гаварыў мне:

— Ужо першыя апавяданні Шолахава адкрываюць у мужыку зусім не тое безнадзейна страшнае, аднароднае, Язменнае, што паказаў, напрыклад, Бунін. Тут, бачыш, другі варыянцец, і ў гэтым куды больш праўды: людзі-то на вёсцы розныя!»[1]

У многіх пісьменнікаў (асабліва ў Ляонава і Сейфулінай) ясна выяўлялася імкненне да філасофскай пастаноўкі пытання аб «душы селяніна». Праўда, не заўсёды пры гэтым у дастатковай ступені ўлічвалася ўся складанасць, дыялектыка «душы селяніна», які па ўмовах жыцця з'яўляўся адначасова і працаўніком, і ўласнікам. У «Барсуках» Ляонава, напрыклад, адчуваецца тэндэнцыя абсалютызаваць спрадвечнае недавер'е, варожасць селяніна да горада. Сам кулацкі мяцеж «барсукоў» мае карэнні выключна ў гэтай варожасці. У рамане Ляонава «Злодзей» тэма нянавісці селяніна да горада таксама ставіцца і вырашаецца не ў канкрэтна-гістарычным, а ў абстрактна-іфіласофскім, выключна псіхалагічным плане. Нэпманаўскі горад прыцягвае да сябе кулака, і ён (Разуміхін) прыходзіць сюды як заваёўнік. І жорсткасць яго ідзе ў першую чаргу ад той жа спрадвечнай «сялянскай» нянавісці да горада.

У аповесці «Перагной» Сейфулінай ставіцца праблема «ўлады зямлі», але таксама некалькі абстрактна, без належнага ўліку таго, як па-новаму вырашае жыццё «вечныя пытанні».

Пісьменнікі заўважалі і паказвалі асобныя важныя рысы эпохі, але падняцца да сапраўднага мастацкага асэнсавання іх з пазіцый «тэарэтычнай праўды века» (Горкі) удавалася не заўсёды.

Важна тое, што пісьменнікі гэтыя сцвярджалі сілу і непераможнасць новага, паказвалі, як паступова знішчаецца спрадвечны ідыятызм уласніцкага вясковага жыцця.

Раман Чорнага «Зямля» ўзнік у рэчышчы гэтай літаратуры аб учарашнім і сённяшнім дні вёскі, літаратуры, у якой, нягледзячы на ўсе ідэйна-мастацкія слабасці, было галоўнае — жывая страсць барацьбы супраць таго, што вякамі гняло і давіла чалавека працы. Стрыманая, але глыбокая гуманістычная страснасць у сцвярджэнні новага жыцця і адмаўленні вясковага ідыятызму — вось што складае пафас рамана «Зямля», вызначае стыль яго. Як ужо

[1] «Знамя», 1955, № 5.

адзначалася, у рамане «Зямля» Чорны ўпершыню вырашае тэму народнага жыцця ў такім шырокім і праблемным плане. Ён імкнецца паказаць глыбінны рух да новых форм жыцця ў асяроддзі самых цёмных сялянскіх мас.

На першым плане ў рамане жыве, кіпіць, радуецца, спрачаецца, сумняваецца, пакутуе і марыць сялянская маса. Вельмі вялікая роля ў рамане групавых сцэн, групавых дыялагаў, у якіх раскрываецца псіхалогія сялянскай масы, псіхалагічныя рысы самога сялянскага асяроддзя.

Кожны персанаж рамана — і бядняк Мацвей, і трохі мацнейшыя сяляне (Павал), і тыя, што наймаюць парабкаў, хоць і лічацца серадзнякамі (Барановіч, Себастыян) — гэта не столькі вобразы-тыпы, колькі сама сялянская маса з яе недавер’ем да ўсяго новага, непрывычнага, з яе дробнымі бытавымі інтарэсамі, крыўдамі, радасцямі, хітрыкамі і невыразнымі марамі. Ідэйна-мастацкая сіла рамана ў тым, што Чорны з выдатным веданнем сялянскага жыцця паказаў, як ад гэтай жа цёмнай і коснай масы «адслойваюцца» і такія людзі перадавых поглядаў, як стары Тамаш, з яго думкай аб нейкім новым, прыгожым, вартым чалавека жыцці, што ў Мацвеяў, Павалаў, Барановічаў растуць дзеці, якія выкіроўваюцца на іншыя, не дзедаўскія жыццёвыя шляхі.

Стары Тамаш, камсамольская моладзь вёскі на першы погляд супрацьстаяць старой вёсцы з яе перажыткамі. Але ідэя і змест твора ніяк не зводзяцца да гэтага супрацьстаўлення. Пісьменнік паказвае, як уся вёска пастунова, з аглядкай, недавер’ем, але ўсё ж паварочваецца да новых форм жыцця. У рамане няма напружанага сюжэтнага руху, і, магчыма, таму, што Чорны імкнуўся паказаць не столькі змены ў лёсе асобных герояў, колькі глыбінны псіхалагічны зрух у самой сялянскай масе. І гэты зрух паказан. Калі ў пачатку рамана інтарэсы сялян, іх радасці і крыўды круцяцца вакол вузка асабістага (хто ў каго гусака забіў ці авёс стравіў), то ў канцы твора сялян ужо хвалюе пытанне, што такое камуна, пытанне, як будаваць жыццё далей. І няхай пісьменнік сам яшчэ ясна не ўсведамляе, якімі шляхамі прыйдзе вёска да сацыялізме, не паказвае, што на шляху новага стаіць не толькі коснасць і цемра сялянскай масы, але і кулак, нягледзячы на гэта раман «Зямля» быў значнай з’явай для часу, калі ён пісаўся. У перыяд, калі з’яўляліся творы, у якіх сялянская маса паказвалася як да канца косная, рэакцыйная, інертная, Чорны ўслед за Коласам сцвярджаў глыбока гуманістычны і дэмакратычны погляд на вёску як па адзін з плацдармаў сацыялістычнага будаўніцтва. Гэта задума пісьменніка вызначыла і стыль твора. Пачуццём, якое пранізвае кожную сцэну, кожную карціну ў рамане, з’яўляецца

глыбокае аўтарскае замілаванне да народа, да чалавека працы, да працоўнага селяніна, які пачынае выкіроўвацца на чалавечы шлях.

Раман «Зямля» па матэрыялу «самы бытавы» з усіх раманаў Чорнага.

Адначасова гэта адзін з найбольш паэтычных твораў раманіста. Але важна падкрэсліць, што паэзія рамана «Зямля» — гэта не паэзія «спрадвечнага», нерухомага, а, наадварот,— унутранай дынамікі народнага жыцця. Трапяткая напружанасць пануе ва ўсім: у перажываннях, у размовах сялян, у іх вострых крыўдах і няяркіх радасцях. «На грані думак і пачуццяў» у героях Чорнага жыве ўжо нешта новае.

«— Дык ты гавары, дзядзька, якая ў цябе крыўда?

— Усё.

— Ну, дык раскажы пра гэта ўсё.

— Дык я ж расказваю. Гавару, што ўсё. Усё, значыцца, уплялося сюды, ад самых малых дзён нараджэння.

— Жыў бедна?

— Жыў.

— Гараваў?

— Гараваў.

— Дабра шмат бачыў?

— Якога там дабра!

— Перад начальнікам усякім шапку скідаў?

— Скідаў.

— Спіну гнуў.

— Гнуў.

— Нішчымны хлеб еў?

— Еў.

— Дык от ты, дзядзька, і крыўды свае выказаў?

— Можна сказаць, што і выказаў»[1].

Раман «Зямля» прасякнуты напружанай аўтарскай філасофскай думкай. Трэба сказаць, што з першых жа твораў Чорны фарміраваўся як пісьменнік мыслі, мастак-аналітык. Лірычная плынь нават у ранніх, найбольш «паэтычных» па самой стылістыцы апавяданнях толькі дапаўняла аўтарскі роздум і аналіз.

Ужо раман «Сястра» заключае ў сабе страсную аўтарскую думку аб тым, што чалавек павінен «вечна ісці».

«Ты вечна ідзі. І жадай толькі аднаго, каб было куды вечна ісці. І калі ты вернешся назад, памятай, што ты быў ужо тут. Бо калі забудзеш, тады пойдзеш назад і назад»[2]. У рамане «Зямля», у якім малюецца не індывідуаліст-«шукальнік», а народнае асяроддзе, Чорны змог сацыяльна завастрыць і паглыбіць гэту

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 1, стар. 427.
[2] «Узвышша», 1927, № 3, стар. 9.

думку аб «вечнай хадзе» наперад. Героі рамана «Зямля», працоўныя сяляне, як быццам 'прывыклі да спрадвечных дзедаўскіх жыццёвых сцежак настолькі, што ўсё новае іх палохае. Але чаму так трапечуцца, кідаюцца гэтыя людзі і чаму заўсёды ў душы ў іх бура?

У рэцэнзіі на творы Васіля Стэфаніка Чорны адзначыў, што ў яго сяляне-беднякі жывуць у «пастаяннай напружанасці». І гэта напружанасць ад таго, гаворыць Чорны, што «само жыццё гэтых людзей — незвычайнасць, ненармальнасць, да якой нельга прывыкнуць, як нельга прывыкнуць да голаду»[1].

Вось так і героі рамана «Зямля». Здаецца, яны вельмі добра «абжылі» спрадвечныя формы вясковага жыцця, але «прывыкнуць» да цемры і нішчымніцы, вядома, не могуць. Яны баяцца ўсяго новага, але ўнутрана, з нейкім цьмяным пачуццём крыўды на сваё жыццё яны самі імкнуцца да таго новага, за што змагаецца камсамольская моладзь вёскі.

У жывых мастацкіх вобразах рамана «Зямля» пісьменнік выявіў сваю ўпэўненасць, што вёска скіроўвае на новы шлях, што сама нялёгкая школа жыцця дапамагае селяніну зразумець неабходнасць ломкі «спрадвечных устанаўленняў» аднаасобніцкага жыцця. Раманіст як бы гаварыў сваім творам: вось яны, забітыя, хітрыя, наіўныя, смешныя, прыгожыя, разумныя і дурныя, добрыя і зайздрослівыя «палявыя людзі», вось што яны думаюць і адчуваюць сёння, вось як жылі яны і як жывуць, і калі зразумець іх псіхалогію, калі ўлічваць іх імкненні, іх мары і надзеі, дык можна ўзвесці іх «на дарогі іншыя», на шлях калектыўных спраў, інтарэсаў, калектыўнага жыцця. Праўда, пісьменнік не ўлічваў пасапраўднаму тое, што на вёсцы ёсць класавыя сілы, якія будуць рашуча супраціўляцца такому павароту жыцця. Пісьменнік ясна бачыў і паказваў няроўнасць і варожасць паміж беднякамі і багацейшымі сялянамі (нават паміж братамі Мацвеем і Себастыянам). Але гэту класавую варожасць ён яшчэ не робіць асновай канфлікту. Пераадольванне перажыткаў мінуўшчыны, «вясковага ідыятызму» ў быце, псіхалогіі сялян — на першым плане. Справа тут не ў «нацыяналістычнай тэорыі бяскласавасці беларускага народа» (такі папрок яшчэ і цяпер часам кідаюць Чорнаму), а ў тым, што аўтар рамана «Зямля», як і многія рускія савецкія пісьменнікі ў тыя гады, філасофска-гуманістычную праблему «душы селяніна» бярэ некалькі абстрактна, ставіць у цэнтры ўвагі, засланіўшы ёю ўсё астатняе.

Але як бы там ні было, раману «Зямля», яго філасофіі ўсё ж нетавала сацыяльнасці. Іменна па шляху ўзмацнення сацыяль-

---

[1] «Узвышша», 1928, № 5 (11), стар. 194.

насці пайшло развіццё творчасці Чорнага-раманіста ў канцы 20 — пачатку 30-х гадоў.

* * *

Перыяд калектывізацыі, наэлектрызаваны драматызмам класавай барацьбы, зрабіў свой выразны адбітак на наступныя пасля «Зямлі» раманы і аповесці Чорнага. У гэты перыяд у творы Чорнага прыходзіць вострая драматычная канфліктнасць, паглыбляецца і сацыяльна завастраецца іх філасофія.

Трэба адзначыць, што філасофскі склад светаўспрыймання мастака-гуманіста Чорнага выяўляецца ў самой кампазіцыі яго твораў, як ранніх, так і пазнейшых. У многіх ранніх апавяданнях («Будзем жыць», «Жалезны крык», «Хвоі гавораць», «Захар Зынга» і інш.), дзе няма адзінага сюжэтнага стрыжня, толькі яна, гэта аўтарская філасофская думка, і арганізуе жыццёвы матэрыял. У раманах і аповесцях канца 20-40-х гадоў, дзе сюжэт пачынае адыгрываць усё большую ролю ў раскрыцці аўтарскай задумы, паранейшаму актыўным кампазіцыйным пачаткам твораў (прызмай, праз якую праламляецца жыццёвы матэрыял) з'яўляецца філасофска-гуманістычная думка пісьменніка. Размова тут ідзе не аб канкрэтнай філасофска-гуманістычнай ідэі, пакладзенай у аснову асобнага твора («Лявона Бушмара», «Бацькаўшчыны», «Трэцяга пакалення» і інш.), тут маецца на ўвазе тое агульнае, што характарызуе адносіны пісьменніка да жыцця ва ўсіх гэтых творах. Той філасофскай прызмай, праз якую праламляецца жыццёвы матэрыял у буйных творах Чорнага пачынаючы з «Лявона Бушмара», з'яўляецца страсная гуманістычная думка пісьменніка аб знішчэнні ўсяго, што нясе на сабе кляймо ўласніцтва. Думка гэта можа вар'іравацца, прымаць розныя формы, прысутнічаючы ў творах як тэма ўкрадзенага ці адваяванага дзяцінства, як тэма «выпрамлення» чалавека або як тэма змагання з фашызмам, але яна заўсёды прысутнічае ў творах Чорнага як нешта самае характэрнае для яго.

У рамане «Зямля» Чорны праўдзіва паказвае асобныя рысы чалавека-ўласніка. Але ён не стварае яшчэ тыпізаванага вобраза ўласніка, у якім раскрывалася б яго сацыяльна-псіхалагічная сутнасць.

Тое, што ў «Зямлі» размяркоўваецца паміж асобнымі прадстаўнікамі сялянскай масы, скандэнсуецца потым у вобразе-тыпе (Бушмар, Скуратовіч, Ксэвар Блецька і інш.).

Аповесць «Лявон Бушмар» цалкам прысвечана той жа тэме. У галерэі тыпаў чалавека-ўласніка Лявон Бушмар адзін з найбольш буйных і яркіх у Чорнага. Вобраз хутараніна Лявона Бушмара не меў бы той мастацкай сілы, не быў бы такім тыпізаваным, калі б

Чорны абмежаваўся «выкрыццём» плакатнага кулака-крывасмока, кулака-забойцы і толькі. Чорны глыбока задумваецца над самой «жыццёвай псіхалогіяй» чалавека-ўласніка. Тут мы асабліва адчуваем, што «філасофія» Чорнага-раманіста не прасталінейная, а па-горкаўску глыбокая і страсна гуманістычная. Без гэтага творы яго не мелі б такой сілы ўздзеяння, не хвалявалі б нас і сёння.

Аповесць «Лявон Бушмар» — адзін з лепшых твораў Чорнага. У ім пісьменнік-гуманіст паставіў мастацкую задачу праз канкрэтны чалавечы характар паказаць і выкрыць жыццёвую філасофію чалавека-ўласніка і наогул індывідуаліста. Праўда, філасофія гэта раскрываецца ім яшчэ без дастатковага гістарызму. І сам характар ўласніка-звера не раскрыты ў фарміраванні, як гэта будзе зроблена Чорным пазней у «Трэцім пакаленні».

Уласніцтва і індывідуалізм паказваюцца і выкрываюцца Чорным у «Лявоне Бушмару» праз супрацьпастаўленне спрадвечнага і новага ў жыцці, у натуры чалавечай. Вельмі важную ідэйна-кампазіцыйную ролю адыгрывае ў аповесці пейзаж. Бушмар малюецца як параджэнне «хутарскога», «ляснога» жыцця. Трэба сказаць, што гэта было наогул характэрным для літаратуры 20-30-х гадоў: праз пейзаж і яго абнаўленне паказваць мінуўшчыну і змаганне з ёю ў жыцці і псіхалогіі чалавека.

Успомнім апісанне ў «Соні» Ляонава мясцовасці, куды прыехалі будаўнікі: дзікасць, некранутасць.

«Стоят леса темные от земли и до неба, а на небе ночь. Незримо глазу положен на небе ковш; ползет ковш по краю; выливаются на жадную землю сон, покой и тишь. Мир спит, и никому не ведомо в нем про укрывшихся в длинных приземистых избах черных мужиков…»

«…Стоят леса темные от земли и до неба, а на земле сон. Спит все, чему дано это сладкое беспамятство, и даже тягучие вешние воды ленивей текут подо льдом, смывая скотское взгорье. Полунощнику отпев, спят боговы мужики…»[1]

Такую ж «спрадвечнасць» у жыцці вясковых людзей, у іх думках і пачуццях імкнецца падкрэсліць сваім пейзажам і Чорны. Спрадвечнае тут сінонім старога, што павінна ўступіць месца новаму.

«Людзі жылі тут павольным жыццём, спрадвечным, ціхім… Людское жыццё было, як жыццё поля навокал і гэтых лясоў. Кожны год зямля мяняла ўсё твар свой. Але праз год яна была той жа самай. І гэта трымала людзей пад нейкай уладаю. Кожную восень над гэтым полем і лясамі адляталі жоравы і гусі. Тады людзі глядзелі на гэты свой радасны сум, думалі свае няхітрыя рэчы. Па-

[1] Л. Леонов. Избранное, 1948, стар. 12-14.

доўгу стаялі і ўглядаліся ў гэтых адвечных падарожнікаў, якія ведаюць толькі сваю, гэту адвечную дарогу. Але дарога гэта здавалася незвычайнаю і вольнаю.

Можа, людзі зайздросцілі гэтай птушынай волі, можа, яны чулі ў гэты час тое сваё адвечнае імкненне, што жыве ў іх, у глыбіні пад нявольніцкімі путамі гаспадарскай клапатлівасці.

Так ішло тут жыццё зямлі і людзей на ёй»[1].

У гэтым пейзажным малюнку нешта засталося яшчэ ад паэтызаванага пейзажа «Зямлі» і ранніх апавяданняў. Але выразна адчуваецца ў ім і нешта новае — большая філасафічнасць. Праз карціны прыроды пісьменнік імкнецца не проста перадаць настрой герояў, як у рамане «Зямля», але і ахарактарызаваць іх, раскрыць іх натуру, выявіць у пэўным сэнсе саму ідэю твора. Ідэйная функцыя пейзажу падкрэслена пісьменнікам у прамове пракурора: «Бушмар — вынік, аканчальны лагічны вынік ляснога спрадвечнага хутара. Гэта звер, навокал якога павінны быць пакрыўджаныя. Іначай нельга, пакуль жыве на свеце Бушмар. Навакольны лес і дзікі хмызняк валодае Бушмарам, а праз яго адвечная прыродная дзіч прабуе авалодаць усімі тут людзьмі»[2]

Бацька, дробны арандатар, перадаў Лявону няхітрую, спрадвечную навуку хутарскога жыцця: свет — гэта чужое, варожае табе, усякую мінуту думай, як абараніцца ад яго. Абараніцца ж — значыць адгарадзіцца ад усяго свету. Бушмар — гэта не Іудушка Галаўнёў, які прайшоў езуіцкую школу царскіх дэпартаментаў, гэта і не Габсек, што дзейнічае па «цвёрдых законах» буржуазнага грамадства, і не Артамонаў, здольны ўзварушыць цэлую мясцовасць, прымусіць людзей падымаць яго «справу». Лявон Бушмар — тып некалькі другога плана, і ўмовы дзейнасці яго своеасаблівыя. Ён жыве і дзейнічае, калі ўласніцтва вымушана абараняць свае апошнія плацдармы, якія ўвесь час памяншаюцца, як хутарскія землі Бушмара.

Лявон Бушмар — уласнік па натуры, як Іудушка, Габсек, Артамонаў. Але гэта ўласнік, што непасрэдна вырас з аднаасобніцкай сялянскай масы, жыве маштабамі вёскі і нават хутара, як сляпы конь, ідучы па кругу, па якому хадзіў і яго бацька. Нічога, акрамя гэтага спрадвечнага круга, ён не ведае і не хоча ведаць. Новае жыццё наступае на яго, на яго хутар, а гэта яшчэ больш умацоўвае ў Бушмару нелюдзімасць, недавер'е, да людзей, якое паступова пераходзіць у лютую нянавісць да тых, хто не прызнае за ім права жыць па «спрадвечных» законах хутара.

Закасцянелая вера ў спрадвечную «праўду» ўласніцкага свету стала самой натурай Бушмара. І натуру гэту пісьменнік выяўляе

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 40.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 80.

вельмі поўна праз індывідуальную мову персанажа. Бушмар мысліць «закасцянелымі формуламі», у якіх скандэнсаваны векавы вопыт селяніна, але іменна адмоўны вопыт, што мог узнікнуць толькі ў грамадстве, дзе «кожны за сябе, а бог за ўсіх», дзе «чалавек чалавеку воўк», дзе «хто дужшы, той прутшы».

«Некалькі разоў за ўсю службу ён прасіў усё аднаго ж таварыша напісаць да мацеры ліст:

— Напішы ты, будзь ласкаў, ліст мне дадому, а я табе аддзякую.

З гэтага «я табе аддзякую» заўсёды смяяліся ўсе яго таварышы і раз нават вывелі з цярплівасці:

— Які ж тут можа быць смех! А што ж ён павінен мне пісаць, ці што? Або ты мне, або я табе што рабіць? Усякі сам і для сябе толькі можа рабіць, што і калі сам захоча»[1]

«Я сам на гэты бок лесу перабяруся. Забудзем усё як мае быць. Уцячы адтуль, хай яны там хоць падушаць адзін аднаго.

— Сюды? На гэты бок? Тут жа маё!»[2]

«— Я на чужое не лезу,— закрычаў Бушмар,— каб адно мяне ніхто не чапаў! Не чапай мяне!»[3]

Ужо ў рамане «Зямля» з дапамогай такой афарыстычнай мовы пісьменнік умела характарызаваў сялянскае асяроддзе з усімі яго перажыткамі. У аповесці «Лявон Бушмар» ён падымаецца да стварэння тыпа ўласніка, чалавека-індывідуаліста, што, як перашкода, стаіць на шляху да новага ладу жыцця.

Трэба сказаць, што Лявон Бушмар — гэта яшчэ не кулак Скуратовіч. Выразнай сацыяльнай характарыстыкі кулака тут яшчэ няма. Хутчэй гэта Скуратовіч і Тварыцкі ў адным вобразе, які яшчэ не раздваіўся ў свядомасці пісьменніка. Кулацкая, «скуратовіцкая», прырода Бушмара, яго сацыяльнае становішча выяўляюцца па-сапраўднаму толькі ў канцы аповесці. Спачатку ж ён характарызуецца як чалавек-уласнік наогул, як «натура» індывідуалістычная. На гэта робіцца ўвесь націск. Нават тое, што ў яго быў парабак, якога Бушмар дзіка пабіў за тое, што «карова закульгавела», упамінаецца толькі ў канцы аповесці. Наогул аповесць у ідэйна-стылёвых адносінах не вытрымана ў адным плане да канца. Адчуваецца, што, пішучы аповесць, сам аўтар паступова пачынаў глядзець на Бушмара як на кулака, а не проста селяніна-ўласніка, якім ён паўстае перад чытачом у пачатку твора.

К. Чорны паказаў і пэўную эвалюцыю Бушмара: ад пасіўнага супраціўлення да падпалу калгаса. Але нават улічваючы гэта, нельга не бачыць, што погляд на Бушмара як на сацыяльную з'яву

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 9.
[2] Там жа, стар. 28.
[3] Там жа, стар. 63.

ў пісьменніка некалькі змяніўся к канцу работы над аповесцю. Так, напрыклад, зусім знікла тое любаванне сілай Бушмара, якое адчуваецца ў пачатку твора. Пры ўсім гэтым вобраз Бушмара паўстае перад намі даволі закончаным і па-свойму цэласным. «Звераватая простасць» — вось асноўнае, што характарызуе яго індывідуальнасць.

У аповесці выведзены два яркія вобразы «розных па натуры» ўласнікаў. Калі Вінцэнты — гэта ўласнік, здольны весці сваю, няхай і дробную, але палітыку, неяк прыстасоўваецца да ўмоў, то Бушмар — гэта мёртвы, нерухомы камень, што вырас з зямлі на дарозе ў людзей. Ён сам не сыйдзе з гэтай дарогі, нават часова, нават «дзеля палітыкі». Коснасць думак і пачуццяў, сляпая ўпэўненасць у спрадвечнасці ўласніцкіх законаў жыцця, тупая вера ў сваю «праўду» і поўная няздольнасць і нежаданне не толькі прыняць, але і зразумець чужую праўду — вось індывідуальнасць Лявона Бушмара.

«А як выйшлі на ганак, каб разысціся, той жа самы Бушмараў брат не сцярпеў.

— У мяне адрэзалі палавіну ўсяе зямлі. Але я хоць толькі што на арэнду быў сеў, але о!

Ён ткнуў пальцам на брата.

— О! Спрадвеку арэнду плаціў.

— Нічога не зробіш,— сам жа адказаў брат.

— Чаму гэта не зробіш,— зароў Бушмар.

— Можа што і зробіш,— хітра сказаў Вінцэнты»[1]

Вінцэнты — маральна разбэшчаны чалавек, ён пацёрся каля паноў і стаў «бітай штукай». Лявон Бушмар — гэта наогул яшчэ не ачалавечаная глыба ўласніцкіх інстынктаў і перакананняў.

Шляхетная гаварлівасць Вінцэнтага і «немы роў» Бушмара, мова іх вельмі дакладна характарызуе індывідуальнасць кожнага з гэтых уласнікаў.

«Ён трошкі прысеў, трошкі нагнуўся да бушмарава вуха. Спачатку там памаўчаў, пасля захіхікаў:

— Хі-хі-хі, хі-хі-і-і...

Бушмар зусім здзівіўся. Аж злосць папаўзла на твары яго.

— Хі-хі, гэта-такі нядурна нехта выдумаў, імя яму даў — рабачок... падточвае гаспадароў... Ці запісалася ты, кажа, у рабачок... Хі-хі-і-і.

Зноў ён раптам зрабіўся сталым пасля гэтай штучнай весялосці.

— Страшная штука робіцца. Усё к чортавай матары пойдзе. Гады, запанаваць хочуць... Будзе табе яшчэ не гэта. Яшчэ і хату

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 19.

адбяруць у цябе, і самога з торбаю па свеце пусцяць, калі самому не ратавацца.

— Што? — гукнуў з усіх жыл Бушмар...

— Гэта можна было адразу бачыць, што гэта будзе...

— Што? — нема раўнуў Бушмар»[1].

Самі аўтарскія рэплікі да слоў персанажа Чорны ўмее ператварыць у сродак індывідуальнай характарыстыкі.

Калі гэта Бушмар, то ён: «смальнуў», «гукнуў з усіх жыл», «сыпнуў», «нема раўнуў» і г. д. Вінцэнты, той гаворыць «спрытна», «лёгка», «выгаварвае», «падлагоджваецца гаворкаю», «угаворвае» і г. д.

Розніцу паміж гэтымі натурамі пісьменнік умела выяўляе і праз адносіны персанажаў да жанчыны.

Вось стары Вінцэнты з'явіўся да жонкі Бушмара Галены. Ён стараецца завалодаць хутарам Бушмара, жаніць на Галене свайго сына, а заадно і сам не супраць успомніць маладосць.

«— Дзяндобры, пані Галена.

Жанчына ўсё стаіць на парозе, і ветліваму старому няма як ісці далей. Ён трымаецца на адным месцы, растапырыўшы рукі.

— Якая ж я пані? — смяецца жанчына,— цяпер няма паноў.

— Ну, няхай сабе няма, а вы пані.

Ён гаворыць гэта спрытна, лёгка. Падступае бліжэй і есць вачыма жанчыну. Відаць, за свой век добра вывучыў ён разнастайнасці жаночых характараў. Жанчына разумее яго добра і хітра глядзіць на яго. Ёй робіцца весела, і яна смяецца. Але стары ведае цану ўсім жаночым смехам, ён ім не верыць адразу. І гады яго гэтакія ўжо, што толькі хіба кпіць можа з яго ўсмешкаю маладая жанчына. Але думак гэтакіх няма ў старога»[2].

Лявон Бушмар і тут на «палітыку» не здатны, ён і тут — толькі моцны звер.

«За брамаю гарачая хада магутных ног дагнала яе. Яна не азірнулася, але чула на сабе чужую буру. Тады з вострай непераможнасцю, пакутнаю і страшнай радасцю пайшла шпарчэй, штосьці бяздумна ўгадаўшы ў гэтым. І тады ж пачула, як схапіла яе тая чужая бура. Бушма'равы рукі ўзнялі яе высока, пад звярыным дыхам яго валасы з-пад хусткі казлытнулі твар...

Бушмар цераз увесь двор бегам нёс яе назад на руках»[3].

Развіццё вобраза Лявона Бушмара ў аповесці ідзе па лініі збліжэння яго з вобразам Вінцэнтага. Калі Бушмар заключыў маўклівы саюз з сынам свайго ворага Вінцэнтага для змагання з агульным іх ворагам — вясковай беднатой, у яго аблічча з'яўляецца нешта агульнае са старым Вінцэнтам. Ён вучыцца

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 27.
[2] Там жа, стар. 47-48.
[3] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 21.

хітрыць, ад пасіўнага супраціўлення пераходзіць у наступленне. Камень скрануўся з месца. «Але ён чуў, як у ім рабілася нейкая работа і пасля, як мае быць (чаго з ім ніколі не было), меў у галаве сваёй нават план нейкай дзейнасці. Нейкая рыса з'явілася ў ім новая, як бы ўкрадзеная ад нябожчыка Вінцэнтага. Гэта было штосьці падобнае да хітрасці, хоць і не хітрасць. Ён усё бліжэй трымацца пачаў Вінцэнтавага сына»[1].

Для выяўлення і афармлення задумы аповесці пісьменніку неабходна было ўсебакова абмаляваць і глыбока раскрыць натуру чалавека-ўласніка, чалавека-індывідуаліста, яго жыццёвую філасофію, паказаць характар гэтага чалавека праз адносіны яго да навакольных людзей. У грамадзянскую вайну Бушмар хадзіў у дызертырах, хаваўся па лясах. Потым вымушаны быў пайсці служыць у армію. Сярод чырвонаармейцаў ён быў нелюдзем, заставаўся самім сабой і жыў толькі чаканнем таго дня, калі ён зноў вернецца на хутар.

Асабліва многае ў натуры Бушмара раскрываецца праз узаемаадносіны яго з Аміляй і Гэленай. Праз вобраз Бушмара пісьменнік сцвярджае думку, што ўласнік па прыродзе сваёй вораг людзям, ён не можа не давіць тых, хто пападаецца на шляху яму, нават блізкіх і патрэбных яму людзей. Брат Амілі гаворыць Бушмару: «Ты хочаш прайсці, жывучы на свеце проста, як сабе хочаш. Што на дарозе — павінна саступіць табе. А што не ўспее саступіць, пападзецца пад твой бот. А каго-небудзь ты і сам паклічаш да сябе на момант, дзеля якое-небудзь прагнасці свае ці патрэбы. Бо і воўк жа не цягаецца вечна адзін, без кампаніі. А пасля ідзеш далей і ні на што не глядзіш, нічога пад нагамі не прыкмячаеш. Як бы ўсё гэта толькі дзеля цябе жыве на свеце...»[2]

Пісьменнік увесь час падкрэслівае, што Бушмар — гэта не проста цяжкі па натуры чалавек. Ён уласнік і гэтым вызначаецца ўсё: і характар яго, і адносіны да людзей.

Бушмар не здольны душэўна зблізіцца з кім бы то ні было. Сіла, моц, своеасаблівая цэласнасць натуры яго — гэта сіла і цэласнасць звера. Да яго, моцнага, «як бура», цягнуцца і слабая, мяккая па характару Аміля і валявая Галена, але толькі да той хвіліны, пакуль яны не ўпэўніваюцца, што побач з імі не проста цяжкай натуры чалавек, а самы звычайны звер, пануры, бязлітасны. Ён часам здаецца і слабым, бездапаможным, але гэта бездапаможнасць таго ж звера, які на хвіліну разгубіўся, адчуваючы, што не ўсё падуладна яго сіле. Зразумеўшы гэта, Аміля, а потым Галена пакідаюць хутар і ідуць на вёску, «да людзей».

---

[1] Там жа, стар. 85.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 63.

Трэба адзначыць, што сюжэтная лінія паказу ўзаемаадносін Бушмара з вяскоўцамі, якія абразаюць яго землі, арганізуюць калгас, толькі намячаецца ў самым агульным плане. Іменна таму Чорны не змог да канца раскрыць сацыяльную прыроду Бушмара-кулака. Тым не менш Бушмар — адзін з найбольш яркіх і каларытных вобразаў уласніка ў беларускай літаратуры.

Не толькі Бушмара, але і наогул «бушмараўшчыну» імкнецца выкрыць у аповесці пісьменнік-гуманіст, змагар супраць уласніцтва. Ён бачыць «бушмараўшчыну» ў здзеку ўласніка «над усім, што не ён сам і не яго», у «звярынай нялюдскасці». Яна жыве ў кожным, хто дазволіць уласнасці завалодаць яго душой. Бушмар — гэта чалавек-уласнік, так сказаць, у філасофска-мастацкім асэнсаванні. У вобразе беларускага селяніна-хутараніна Чорны імкнуўся выявіць, раскрыць усю змрочнасць і дзікасць натуры чалавека-індывідуаліста, паказаць уласніцтва ў яго найбольш грубай, прымітыўнай форме. І выразна адчуваецца, што Бушмар не толькі носьбіт уласніцтва, але і яго ахвяра. Чорны ўмее па-горкаўску ўбачыць і пашкадаваць таго чалавека, якога ў Бушмару задушыў уласнік. І гэта не зніжае, а, наадварот, узмацняе ідэйны пафас твора, паглыбляе жыццёвы змест карцін і вобразаў. Мы ведаем нямала твораў сусветнай літаратуры, у якіх прад’яўлен суровы «рахунак» капіталізму, які асноўную масу народа пазбаўляе права на чалавечае жыццё. Але наколькі гэты рахунак стаў большым пасля твораў Горкага «Фама Гардзееў», «Ягор Булычоў і другія», «Справа Артамонавых», у якіх з велізарнай сілай паказана, як калечыць улада грошай, рэчаў, уласнасці душу кожнага чалавека. Мы не зразумеем творчасці Чорнага, яго мастацкага стылю, калі не адчуем па-сапраўднаму, што іменна такі шырокі філасофска-гуманістычны погляд на чалавека-ўласніка характэрны і для аўтара аповесці «Лявон Бушмар», рамана «Трэцяе пакаленне», аповесці «Люба Лук’янская» і інш.

У раскрыцці цэнтральнага вобраза аповесці выразна вызначыўся рост майстэрства Чорнага, узрасла мэтанакіраванасць яго псіхалагічнага аналізу. Псіхалагічны аналіз цяпер цалкам падпарадкаван задачы выразней акрэсліць мастацкі характар, выявіць тое галоўнае, стрыжнёвае ў псіхалогіі героя, што робіць яго сацыяльным тыпам. Калі ў рамане «Сястра» ды і ў многіх ранніх апавяданнях асноўныя рысы характару персанажа губляліся, «раствараліся» ў награмаджэнні псіхалагічных падрабязнасцей, то цяпер Чорны вучыцца вылучаць тое, што вызначае характар чалавека. Пры гэтым ён не проста апісвае пачуцці і адчуванні героя, а стараецца выявіць полюсы перажыванняў яго, сутыкненне, змаганне супрацьлеглых імкненняў, парываў і г. д. У нейкай ступені гэта было і ў рамане «Сястра». Але змаганне

супрацьлеглых пачуццяў і імкненняў там вынікала з ідэалістычнай канцэпцыі «жывога чалавека», згодна з якой змест духоўнага жыцця чалавека заключаецца ў спрадвечнай, невытлумачальнай барацьбе «высокіх» і «нізкіх» імпульсаў і жаданняў.

У аповесці «Лявон Бушмар» раскрыццё дыялектыкі душы падпарадкавана задачы выявіць сацыяльную, жыццёвую сутнасць і падаснову характару. Псіхалогія героя тлумачыцца канкрэтнай сацыяльнай рэчаіснасцю. Трэба сказаць, што глыбіня, аб'ёмнасць паказу псіхалогіі чалавека і ў наступных лепшых творах Чорнага дасягаецца таксама праз раскрыццё складанага ўзаемадзеяння і барацьбы розных сіл і якасцей у душы «грамадскага чалавека». Паказваючы станаўленне характару панурага ўласніка Міхала Тварыцкага, пісьменнік праседжвае, як пераплятаецца ў пастушку Міхалку дзіцячая наіўнасць і ранняя недзіцячая хітрасць, як на' месца наіўнасці і непасрэднасці прыходзіць дачасная і ўродлівая сталасць, як уродліва спалучаюцца ў душы Міхала рысы працаўніка і жорсткага ўласніка.

Вобраз кулака Ксэвара Блецькі («Вялікі дзень») псіхалагічна паглыбляецца дзякуючы таму, што пісьменнік не абыходзіць такой чалавечай рысы ў душы гэтага нелюдзя, як шчырая туга па сыну.

Псіхалагічны свет Лявона Бушмара раскрываецца аб'ёмна дзякуючы паказу знешне супрацьлеглых (хоць і звязаных па сутнасці) рыс у яго характары. Як ужо адзначалася, бушмарава індывідуальнасць вызначаецца «звераватай простасцю». Жорсткасць, дзікасць у ім ужываюцца з нейкай часам дзіцячай бездапаможнасцю. Параўнанне Бушмара з дзіцём у аповесці сустракаецца таксама часта, як і параўнанне са зверам.

«Лявон Бушмар, як бездапаможнае дзіця, агляну́ўся навокал»[1]

«Бушмар захваляваўся, пачаў заікацца, злаваць. А ў тыя дні штосьці не паладзілі яны з Галенаю, і ён тады хадзіў, як звер»[2].

«Ён доўга сядзеў так на сваім хутарскім дэрашу, трапаў яму грыву і стаў, як дзіця — радасны, без думак аб прычынах»[3].

«Яму цяжка гаварыць з начальствам, нават і сельсавецкім — гэта для яго вялікая пакута. А перад раённым ён хвалюецца, заікаецца. Начальству яго лёгка збіць, ён блытаецца, усё выходзіць у яго не гэтак, як было, хоць яму і няма ніякай патрэбы гаварыць няпраўду»[4].

«Ён стаяў на ўзлеску, адзін, пануры постаццю, але не пануры тварам цяпер. Як звер, якому дзесьці здалёк запахла воля»[5].

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 9.
[2] Там жа, стар. 53.
[3] Там жа, стар. 43.
[4] Там жа, стар. 50.
[5] Там жа, стар. 75.

Жадаючы праўдзіва перадаць душэўнае жыццё чалавека, Чорны звычайна імкнецца выявіць тое, што знаходзіцца на грані супрацьлеглых парывзў і адчуванняў.

«Ён думаў, што яна гэта здзекуецца з яго, помсціць за яго неабдуманае слова. Бачыў, што яна нідзе ў крыўду не дасца, што яна нават за слова даравацъ не хоча. І гэта рабіла яе дзеля яго больш, як калі, прынаднай, але ж больш, як калі, і далёкай»[1].

«У наступныя ж дні пасля той шалёнай ночы Аміля зноў стала ад яго плакаць. Ён рабіўся ўсё больш жорсткім, хоць часамі паходзіла на яго нейкае прасвятленне. Аднак жа гэта была толькі слабая праява чалавечага пачуцця, якое і ў яго недзе драмала. Аміля бачыла — гэта не ёсць блізкасць яго да яе, блізкасць таго Лявона, які ў першыя дні быў для яе ўсім»[2].

Вось такое аналітычнае раскрыццё псіхалогіі чалавека праз выяўленне тонкіх граней пачуццяў і імкненняў яго і з'яўляецца характэрнай адзнакай майстэрства Чорнага-псіхолага.

Вялікую ролю ў аповесці «Лявон Бушмар» адыгрывае мастацкі партрэт. Партрэт звераватага Бушмара малюецца звычайна як частка дзікага, хутарскога пейзажу.

«Ён стаяў на ўзлеску, адзін, пануры постаццю, але не пануры тварам цяпер. Як звер, якому дзесьці здалёк запахла воля. Ноздры яго раздзьмуліся, бровы ссунуліся і з-пад іх вочы свідравалі ветравую далячынь. Высокая, чуць сутулая постаць яго доўга ўзвышалася на ўзлеску»[3].

Такі партрэт пры ўсёй яго літаратурнай умоўнасці адпавядае аўтарскай задуме: паказаць Бушмара як параджэнне хутарской дзікасці.

У «Лявоне Бушмару» Чорны пачынае карыстацца прыёмам: партрэтнай характарыстыкі героя як чалавека, быццам бы незнаёмага аўтару і чытачу.

«З узгорку павольна спускаўся чалавек. Ён лёгка апіраўся на сукаваты старасвецкі кій, ішоў як бы спацырам, нават штосьці мармытаў сабе пад нос, нейкую песню без слоў і мелодыі. Ён перакідаўся з нагі на нагу і ішоў да лесу» і г. д.[4]

Такі прыём дазваляе аўтару больш «матэрыялізаваць» псіхааналіз, завастрыць увагу чытача на знешніх рысах, паходцы; прыём гэты актывізуе фантазію чытача. У пазнейшых творах кампазіцыйная роля яго яшчэ больш узмацніцца, асабліва ў рамане «Бацькаўшчына».

Для разумення ідэйнага зместу аповесці «Лявон Бушмар» важнае значэнне маюць такія публіцыстычныя радкі рамана аб

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 74.
[2] Там жа, стар. 42.
[3] Там жа, стар. 75.
[4] Там жа, стар. 47.

сіле ўласніцкіх перажыткаў: «Чалавеку цяжка перарабіцца адразу. Можна думаць і гаварыць іначай, а сам чалавек доўга будзе ранейшым. Так, як ляцяць кожны год, абы толькі змакрэе веснавы снег, гусі над бушмаравай сялібай, так, як адлятаюць яны над гэтымі ж лясамі назад, абы толькі пацямнее ад старасці на іржышчы белае павуціннe — гэтак сваімі дарогамі будзе хадзіць чалавек, пакуль увесь узыдзе на дарогі іншыя»[1]

Глыбокі псіхолаг-гуманіст Чорны разумее цяжкасць, складанасць карэннага перавыхавання, пераробкі чалавека. Амаль усе свае наступныя творы 20-30-х гадоў ён прысвячае высакароднай мэце — дапамагчы чалавеку «ўзысці на дарогі іншыя». Таму ў канцы 20 — пачатку 30-х гадоў творы яго набываюць усё больш дзейсную выхаваўчую сілу як творы сацыялістычнага рэалізму.

Аповесць «Лявон Бушмар», калі параўноўваць яе з папярэднімі раманамі Чорнага, вызначаецца большай эканомнасцю ў сродках, большай кампазіцыйнай стройнасцю.

У адным з сваіх артыкулаў Чорны пісаў аб мастацкім прыёме, які ўваходзіць у арсенал вялікай літаратуры: «трымацца непасрэдна свайго героя, ісці толькі яго следам, не ствараючы ў часе і прасторы пэўных сітуацый, незалежных ад героя»[2].

Майстэрства шматпланавай кампазіцыі прыйдзе да яго не адразу і ў наступных аповесцях і раманах. Затое аднапланавай кампазіцыяй Чорны авалодаў ужо ў «Лявоне Бушмару». У сэнсе кампазіцыйна-мастацкай завершанасці гэта лепшы твор Чорнага 20-х гадоў.

Кампазіцыйнай стройнасці пісьменнік дасягае тут праз дакладнасць філасофскай мастацкай думкі аб жыцці і адпаведна гэтаму праз дакладнасць мастацкай дэталі (адно без другога немагчыма).

Пісьменнік, напрыклад, стварае складаную сітуацыю, калі два ўласнікі (Бушмар, Вінцэнты) змагаюцца не толькі з вяскоўцамі, але і паміж сабой. Сутычкі іх абумоўлены псіхалагічна (розныя характары). Але на гэтым рэалізм пісьменніка не канчаецца. Мастак усёй сістэмай вобразаў і дэталей развівае думку аб тым, што «ўзаемнае пажыранне» — гэта закон уласніцкага жыцця. Нічога выпадковага ў творы няма, усё патрэбна для развіцця багатай адценнямі, але выразнай філасофскай думкі аб жыцці. Такой выразнасці, стройнасці агульнай ідэйна-мастацкай канцэпцыі не было ў ранейшых творах Чорнага, і таму не было ў іх такой дакладнасці мастацкай дэталі, як у гэтай аповесці, невялікай, але быццам «з аднаго куска высечанай». Пісьменнік скажа «звераватая простасць», два словы — і натура Лявона Бушмара выяўлена. Каб

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 33
[2] «Полымя», 1935, № 5, стар. 154.

знаходзіць такія дакладныя словы, неабходна добра разумець натуру свайго героя.

«Адпоўз Бушмар за лес»,— гаворыць адзін з герояў. У слове «адпоўз» — развіццё той жа асноўнай характарыстыкі панурага ўласніка-звера. Пра другога чалавека сказана было б: «перабраўся», «адступіў» і да т. п. Кожная дэталь б'е ў кропку, і таму вобраз Бушмара набывае такую «бачнасць». Імкненне да дакладнасці выяўляецца ў мастацкай стылістыцы аповесці, у пошуках пісьменнікам такога слова, за якім стаіць прадмет, з'ява, факт, а не толькі паэтычны сілуэт іх, як гэта часта было ў ранніх творах. Праўда, і ў гэтай аповесці вятры яшчэ «дзікай ласкаю ападаюць на зямлю», і тут яшчэ перажыванні і адчуванні чалавека часам перадаюцца вельмі цьмяна, праз такія аксюмаронныя выразы: «радасны сум», «цішыня гучыць», «думаць бяздум'ем» і г. д. Для перадачы чалавечага настрою, няяснага і агульнага, такія аксюмароны, магчыма, і падыходзяць. Але яны не вядуць у глыбіню чалавечай псіхалогіі, ніяк не характарызуюць чалавека[1]. Аднак гэта стылістыка, гэта кніжная вобразнасць — хутчэй перажытак ранняга этапа творчасці, чым адзнака стылю сталага Чорнага. Дакладнасць і прастата — вось што становіцца асноўнай якасцю мастацкай стылістыкі пісьменніка.

Вельмі моцную эстэтычную нагрузку набывае жывое народнае слова ў сцэне, калі Вінцэнты сустракаецца адзін на адзін з Бушмарам. Яго бездапаможнае і палахлівае «дзеля разрыўкі» — сапраўдная мастацкая знаходка Чорнага.

«Вінцэнты спыняецца і дрыжыць.

— Адкуль гэта едзеш, васпане? — выгаворвае ён.

— От я табе зараз скажу, адкуль я еду,— чуе ён Бушмараў адказ.

Дык ён пачынае падлагоджвацца пад Бушмара гаворкаю:

— Гэта я дзеля разрыўкі. Па вецце пайшоў. Ты думаеш, мяне з хаты вельмі выпраўляюць гэта? Барані божа. На сына і на нявестку я не паскарджуся. Гэта я сам дзеля разрыўкі. Дзеля разрыўкі.

Гаворыць слабым, роспачным голасам і глядзіць, як Бушмар злазіць з воза і прывязвае свайго каня да прыдарожнага дубка.

— Дзеля разрыўкі гэта я...

— От тут табе зараз будзе і разрыўка»[2].

У народа пісьменнік бярэ не толькі такія асобныя трапныя слоўцы і не асобныя фразеалагічныя выразы. У тым і яркасць, сіла мастацкага стылю Чорнага, у тым і народнасць мовы гэтага

---

[1] Зусім іншая рэч, калі ў «Скіп'еўскім лесе» цішыня, якая наступіла пасля бою, прымушае ачнуцца, абуджае раненага Прыбыткоўскага. Тут ужо ўмоўная, стылістычная формула «цішыня гучыць» ператвараецца ў нешта большае — у псіхалагічнае адкрыццё.

[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 68-69.

пісьменніка, што ў творах яго жыве ўся сістэма прадстаўленняў народа аб навакольным свеце, рэалістычная, прадметная. Вось да гэтай прадметнасці мастацкага мыслення Чорны ўсё больш імкнецца ў сваіх творах канца 20-х гадоў. У ранніх апавяданнях яго і ў «Зямлі» поле «дыхала прасторамі», «імклівасцю далей» і іншымі паэтычнымі абстракцыямі. У аповесці «Лявон Бушмар» поле ўжо «гучыць птушынымі галасамі, зеляніцца ячменямі і аўсамі». Вараннё ў Чорнага — «аж кіпіць», святло месяца — «цэдзіцца», дзеці — «як птушаняты», твар — «спалатнеў», «гадаўскае сэрца... камянее хітрасцю» і г. д. Такімі прадметнымі, рэалістычнымі тропамі, узятымі ў народа, і характарызуецца мастацкая мова Чорнага — аўтара аповесці «Лявон Бушмар», раманаў «Бацькаўшчына», «Трэцяе пакаленне» і іншых лепшых яго твораў.

* * *

Станаўленне Чорнага ў пачатку 30-х гадоў як сацыялістычнага гуманіста і рэаліста выяўлялася не толькі ў паглыбленні сацыяльнага, філасофска-гуманістычнага зместу яго твораў, але і ў тым, што пісьменнік усё больш імкнецца да паказу рэчаіснасці ў яе рэальнай шматграннасці, у яе гістарычным руху. Прынцып гістарызму — паказ жыцця, людзей «у часе» — становіцца важнейшым прынцыпам Чорнага-раманіста. Пісьменнік усё больш імкнецца глядзець «у глыб часу», стараецца растлумачваць «крыніцы сённяшніх чалавечых учынкаў» не толькі сённяшнім, але і «ўчарашнім днём». Яго не задаволіла ўласная аповесць «Вясна» якраз таму, што ў творы гэтым падзеі калектывізацыі не асэнсаваны, не раскрыты з патрэбным гістарызмам. «Адной толькі тэматыкай,— рабіў вывад пісьменнік,— адставанне літаратуры ад эпохі не знішчаецца. Калектывізацыя не ёсць толькі калектыўная апрацоўка зямлі і збор ураджаю. Калектывізацыя ўмешваецца ў справы тае «вечнасці», пра якую вышэй гаварылася»[1].

У аповесці «Вясна» Чорны толькі авалодваў новай, калгаснай тэматыкай. У рамане «Ідзі, ідзі» ён спрабуе авалодаць шматпланавай кампазіцыяй рамана, імкнецца паказаць сацыяльна-класавыя спружыны жыцця, якія выразна агаліла калектывізацыя. Раман «Ідзі, ідзі» астаўся незавершаным, але ў ім ёсць вельмі яркія характары сялян-беднякоў (браты Пніцкія), традыцыйных герояў Чорнага — трапяткіх, нясмелых, якія раптам сталі перад выбарам: ісці ці не ісці ў калгас, пераступаць ці не парог новага жыцця? З вялікім замілаваннем да гэтых герояў Чорны як бы падказвае ім: ідзі, ідзі, гэта твой шлях. Аднак гэты твор быў толькі першай спробай Чорнага ў жанры шматпланавага сацыяльнага рамана.

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 236.

Пісьменніка захапіла новая задума, новая мастацкая задача, больш шырокая, чым у рамане «Ідзі, ідзі»: раскрыць чалавечыя сацыяльныя характары як вынік гістарычнага руху жыцця. Гэта была задума рамана «Бацькаўшчына».

Раману «Ідзі, ідзі» якраз неставала гістарызму, што здрабняла, спрашчала (часам да голай агіткі) яго змест. Іменна пра такія творы, у якіх ёсць актуальнасць «для данага этапа», але няма самой «філасофіі гэтага этапа», Чорны будзе так пісаць праз некалькі год:

«У нашай драматургічнай практыцы шмат ёсць такіх з'яў: ідзе на сцэне п'еса, і лічыцца яна за самую актуальную сваёю тэмаю, сваімі ідэямі. Але вось праходзіць самы малы час, і гэта п'еса робіцца неактуальнай, проста-такі часта нецікавай. Хоць бы некаторыя п'есы пра калектывізацыю або пра змаганне за прамфінплан на заводзе (так званыя «вытворчыя» тэмы). Справа, бачыце, такая, што «гэтыя п'есы ўстарэлі», што «прайшоў ужо той этап, які яны тэматычна тлумачылі». Этап прайшоў, гэта праўда, п'есы ўстарэлі, гэта таксама праўда. Але хіба той этап згінуў без следу? Хіба ён не вырашыў вялікіх пытанняў, ад якіх залежалі наступныя этапы? Хіба ён не астаўся як гістарычная з'ява? Ён-то астаўся, але творы, якія нібыта ўвасаблялі яго ў сваіх мастацкіх вобразах, не асталіся. Чаму? Таму што ў іх якраз не было філасофіі таго ж этапа (падкрэслена мною.— А. А.), таму што пытанні, пастаўленыя ў гэтых творах, не ішлі па тых вялікіх «сістэмных» лініях, што ідуць углыб і ўгару руху грамадства, у маналітнасці з гэтымі лініямі. А пытанні гэтыя пастаўлены як эпізадычныя, а праз іх і сама справа фактычна зводзіцца да, як каштоўнага толькі на тым этапе, эпізоду»[1]

«Бацькаўшчына» была этапным творам у біяграфіі Чорнага-раманіста. У гэтым рамане Чорны ўзняўся да шырокай сацыяльнай, філасофска-гістарычнай характарыстыкі з'яў жыцця. З гэтага твора пачыналася сапраўдная сталасць беларускага раманіста-эпіка.

* * *

Народ і гісторыя, гістарычная дзейнасць народных мас — вось што з'яўляецца аб'ектам мастацкага адлюстравання, самім пафасам твораў, якія мы называем эпічнымі. Першым эпічным творам Чорнага ў поўным сэнсе гэтага слова з'явіўся раман «Бацькаўшчына».

Падняўшыся да шырокага гістарызму ў асвятленні і раскрыцці жыццёвых з'яў, Чорны па-новаму ўбачыў і паказаў галоўнага героя сваёй творчасці — чалавека працы. У ранейшых творах

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 242.

асноўным пачуццём, якое выклікаў гэты герой у пісьменніка і чытача, было спачуванне, горкае ці радаснае, але іменна спачуванне. Леапольд Гушка — герой некалькі іншага асвятлення. Ён таксама просты чалавек працы, але праз вобраз яго паказана ўжо і раскрыта месца і роля чалавека працы ў гістарычным жыцці. Асноўнае пачуццё, якое выклікае цяпер герой у пісьменніку,— гордасць. Пры ўсёй жыццёвай канкрэтнасці вобраза Гушкі Чорны сумеў надаць яму сапраўдную манументальнасць.

Леапольд Гушка рве жылы, каб выбіцца з парабкоўства, усё спускае, каб купіць зямлю, дабіваецца падданства, «аддае» сына на вайну і г. д., і за ўсім гэтым адчуваецца дыханне гісторыі — надыход рэвалюцыі. Не проста спачуванне, а павагу, гордасць выклікае Леапольд Гушка, адзін з многамільённай масы тых, каго само жыццё вяло на перадавы рубеж рэвалюцыі, каго партыя камуністаў падымала да свядомай гістарычнай творчасці.

Каб адчуць і выявіць своеасаблівасць рамана «Бацькаўшчына», неабходна ўстанавіць, што робіць фігурай манументальнай гэтага простага чалавека, які, як і многія ранейшыя героі Чорнага, праходзіць жыццёвы шлях знешне нічым не выдатны.

У артыкуле «Пра маю п’есу» пісьменнік робіць цікавыя заўвагі пра задуму «Бацькаўшчыны», растлумачвае свае прынцыпы кампазіцыйнай пабудовы мастацкіх твораў:

«Бацькаўшчына» належыць да цыкла задуманых мною твораў, якія, разам узятыя, павінны даць карціну развіцця чалавечага грамадства за час ад паншчыны да бяскласавага грамадства... Галоўны ідэйны стрыжань агульнага замысла гэтых усіх твораў — вось які: з самага пачатку чалавечай гісторыі і за ўвесь яе доўгі час устанавілася абсалютная праўда гэтай гісторыі: «чалавек чалавеку воўк». Гэта і ёсць існасць філасофіі ўсіх класаў, якія калі-небудзь існавалі да пралетарыяту. Пралетарыят жа як клас не толькі прыйшоў на змену папярэдняму часу, а, прыйшоўшы на гістарычную дзейнасць, кладзе канец трываламу падзелу чалавецтва на класы, а значыцца, і назаўсёды знішчае старую, як свет, мудрасць: «чалавек чалавеку воўк». Да гэтага пралетарыят ідзе праз сваю рэвалюцыю»[1]

Гісторыя, яе подых, адчуваецца ў «Бацькаўшчыне» ва ўсім: і ў напрамку сюжэтнага разгортвання падзей, і ў мастацкай біяграфіі герояў, і нават у пейзажы. Збядненне памешчыкаў (продаж зямлі), прыход новага «гаспадара жыцця» — кулака, капіталіста, разарэнне сялянства, вайна і рэвалюцыя — тут ужо не проста фон, а тыя рэальныя фактары, што абумоўліваюць лёс герояў твора і ў першую чаргу Леапольда Гушкі як найбольш яркага прадстаўніка

[1] «Звязда» ад 10 снежня 1932 г.

народных мас. Пра герояў рамана «Бацькаўшчына» сапраўды можна сказаць, што яны «чэрпаюць матывы сваіх дзеянняў не ў дробязных індывідуальных капрызах, а ў тым гістарычным патоку, які іх нясе»[1]

Пачынаючы з «Бацькаўшчыны» гісторыя стане важным элементам сюжэта кожнага з твораў Чорнага (імперыялістычная і грамадзянская войны ў «Трэцім пакаленні», «Любе Лук'янскай», «Пошуках будучыні» і г. д.).

У 20-30-я гады ў літаратуры востра стаяла пытанне аб гістарычнай перспектыве. Многія літаратары адвяргалі магчымасць стварэння паўнацэнных мастацкіх палотнаў па свежых слядах падзей. Нельга рабіць шафу з сырога матэрыялу, сцвярджалі яны,— заўтра яна абавязкова перакосіцца. Але творчая практыка савецкіх пісьменнікаў абвяргала гэты погляд. Іменна на жывым матэрыяле падзей грамадзянскай вайны вырас эпахальны твор «Ціхі Дон», у гушчы барацьбы за калектывізацыю ствараліся першая кніга «Паднятай цаліны», «Краіна Муравія».

Раман Чорнага «Ідзі, ідзі» адрозніваецца ад «Сястры» тым, што ў «Ідзі, ідзі» пісьменнік ужо бачыць вытокі падзей, якія ён малюе, разумее, у якім напрамку яны развіваюцца. У сваю чаргу раман «Бацькаўшчына» адрозніваецца ад рамана «Ідзі, ідзі» тым, што ў ім гістарызм прысутнічае не толькі ў светапоглядзе пісьменніка, але і з'яўляецца важнейшым прынцыпам сюжэтна-кампазіцыйнай пабудовы твора.

Пачынаючы з «Бацькаўшчыны» не толькі экспазіцыя, але і асноўны змест твораў у Чорнага — гэта звычайна як бы мастацкі экскурс у гісторыю развіцця тых падзей, што маюць сваё прадаўжэнне і завяршэнне ў нашы дні. Адсюль праблему «гістарычнай перспектывы» Чорны вырашае своеасабліва: ён як бы адступае ў мінулае, каб убачыць вытокі і карэнні сённяшніх падзей. Напрыклад, перш чым паказаць у «Трэцім пакаленні», як з чалавечага матэрыялу, сапсаванага вякамі «вайны ўсіх супраць усіх» (Ленін), Камуністычная партыя, увесь лад нашага жыцця выхоўваюць будаўнікоў новага грамадства, пісьменнік паказвае ўмовы фарміравання натуры ўласніка, малюе карціну змагання з уласніцкім светам («Трэцяе пакаленне»).

Развязка, завяршэнне калізій, вырашэнне жыццёвага канфлікту ў «Бацькаўшчыне», «Трэцім пакаленні», «Любе Лук'янскай», «Пошуках будучыні» з'яўляецца адначасова сцвярджэннем немінучасці гістарычнай перамогі новых, камуністычных прынцыпаў жыцця. І іменна гістарычнай перамогі. У «Лявоне Бушмару», у рамане «Ідзі, ідзі» таксама новае ў жыцці перамагае. Але ў творах

[1] [1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, М., 1937, стар. 176

гэтых няма яшчэ такога адчування гістарычнай перспектывы, гістарычнага руху да гэтай перамогі.

Такім чынам, гісторыя ў «Бацькаўшчыне» і наступных буйных творах Чорнага 30-х гадоў з'яўляецца абавязковым элементам сюжэта, вызначае сабой сюжэтна-кампазіцыйны рух.

Праблема бацькаўшчыны ў рамане вырашаецца на матэрыяле гістарычнага жыцця беларускага народа.

Пісьменнік добра ўсведамляў, што гістарычная канкрэтнасць з'яўляецца абавязковай для літаратуры сацыялістычнага рэалізму.

«Аўтар лічыць за правільны метад даваць вытокі творчаму вобразу з гістарычнай рэальнасці і толькі на гэтай рэальнасці развіваць рэальную філасофію. Тады і сацыялістычныя ідэі будуць па-мастацку рэалізавацца ў нацыянальных формах натуральна, а не штучна. Гэта ёсць адзнака сацыялістычнага рэалізму»[1].

Добрае веданне жыцця беларускага народа адчувалася і ў ранейшых творах Чорнага: у вобразах беларускіх сялян у «Зямлі», беларускага кулака-хутараніна ў «Лявоне Бушмару», у паказе быту, умоў жыцця і псіхалагічнага складу беларуса, у самой мове твораў Чорнага.

У чым падняўся Чорны над ранейшымі творамі ў «Бацькаўшчыне»?

І Лявон Бушмар і Сурвіла — гэта яркія, каларытныя вобразы іменна беларускага вясковага капіталіста. Але калі натуру Бушмара пісьменнік тлумачыць толькі ўмовамі дзікага хутарскога жыцця, то ў «Бацькаўшчыне» кулак Сурвіла — параджэнне самога гістарычнага жыцця. У адрозненне ад «Лявона Бушмара» ў рамане «Бацькаўшчына» адчуваецца рух «з глыбіні вякоў». Сурвіла — беларускі вясковы капіталіст, што яшчэ цалуе ручку пану, хоць і рад бы яго абабраць[2]. Ён трохі спазніўся стаць «гаспадаром жыцця», але гэта толькі распальвае яго апетыты, робіць яго асабліва бязлітасным у адносінах да такіх, як Леапольд Гушка. Ва ўзаемаадносінах Сурвілы і шляхетнага кулака Мазавецкага таксама праглядвае гісторыя. Мазавецкі, як і Сурвіла,— прадстаўнік нацыянальнай буржуазіі, над імі абодвума стаіць прыстаў — «царскі служака». Але па традыцыі Мазавецкі глядзіць звысоку на беларускага кулака як на «хама», не забывае, што калісьці тут шляхта гаспадарыла. Тым не менш, калі іх інтарэсы супадаюць, ён вельмі скора знаходзіць агульную мову з гэтым «хамам».

«Тым часам клір царкоўны пажадаў рускаму цару здароўя, і Сурвіла, перасмажнуўшы сябе «крестным знамением», загрукаў

---

[1] «Звязда» ад 10 снежня 1932 г.

[2] Вобраз беларускага кулака яшчэ больш выкрышталізуецца ў раманах «Трыццаць год», «Трэцяе пакаленне» і «Вялікі дзень»: Хурс, Скуратовіч, Ксэвар Блецька.

ботамі, выходзячы з царквы. «От мужык,— падумаў Мазавецкі,— нават і тут далікатна не ўмее».

Такім чынам, асаблівасцю стылю «Бацькаўшчыны» з'яўляецца тое, што «нацыянальнае» тут выразна асэнсавана ў гістарычным плане. Гэта сведчыла аб росце Чорнага як сацыялістычнага рэаліста.

Праз жыццёва канкрэтную біяграфію асноўнага героя — Леапольда Гушкі — пісьменнік імкнецца паказаць складаны і гераічны шлях працоўных мас Беларусі да рэвалюцыйнай барацьбы — барацьбы за сацыялістычную бацькаўшчыну. Леапольд Гушка прыходзіць «да бальшавізму» не так, як Мікуць з аповесці «Вясна» прыходзіць у калгас, не ў выніку раптоўнага і нияснага для яго самога парыву. Пісьменнік дэталёва, як мастак-гісторык, прасочвае і паказвае ў жывых рэальных карцінах, як Леапольд Гушка перш чым стаць у рады актыўных змагароў за новы лад жыцця павінен быў пераканацца ў немагчымасці іншага шляху для працоўнага чалавека, павінен страціць веру і ў панскую ласку, і ў кулацкую дапамогу, і ў бога, і ў «сваю зямлю». Такім чынам, пабудова і раскрыццё вобраза галоўнага героя рамана вызначаюцца «гістарычнай рэальнасцю»[1]. Парабак Леапольд Гушка, патомак сілезскіх паўстанцаў — па-свойму горды і мужны чалавек, які прывык жыць з уласнага мазаля і спадзявацца толькі на сябе. Ён не сцярпеў, калі аканом назваў яго «хлопам». Але тут жа ён «адумаўся», «сарваў з галавы шапку і заенчыў:

— Паночку, даруйце».

Іменна «заенчыў», хоць гэта чалавек моцны і горды.

Паставіўшы героя ў тыповыя гістарычныя абставіны, пісьменнік пераконвае чытача, што ў гэтым «енку» прарваўся адчай моцнага па натуры чалавека, які, аднак, добра ведае, што жыццё яго сям'і цалкам у руках тых, у каго зямля. Іменна таму з такой злой упартасцю імкнецца Гушка выкарыстаць выпадак і набыць зямлю, прадаўшы нават боты з ног і шапку з галавы. Гушка спачатку як бы паўтарае шлях Міхала з «Новай зямлі», у вобразе якога Колас перадаў «трагедыю беларускага дарэвалюцыйнага сялянства, калі вялікія абшары нашай зямлі належалі не народу, а панству»[2]. Тыпізуючы іншы жыццёвы і гістарычны матэрыял, Чорны паказвае шлях селяніна да адкрытай рэвалюцыйнай барацьбы. Але пачынае Гушка з таго ж, што і

---

[1] У артыкуле «Пра сваю п'есу» пісьменнік так вытлумачыў прынцыпы сюжэтна-кампазіцыйнай пабудовы вобраза Леапольда Гушкі:
«Чаму аўтар імкнуўся даць у «Бацькаўшчыне» цэлы комплекс вобразаў і з'яў, што тлумачаць ідэю бацькаўшчыны? Чаму тут узята рэлігія (у тых формах, у якіх развівалася хрысціянства на Беларусі: праваслаўе і каталіцызм), рост кулацтва, збядненне асноўнай масы сялянства, рэвалюцыйнае падполле, вайна і г. д.? Толькі такі комплекс гістарычных з'яў мог стварыць супярэчнасці ў Леапольдзе Гушку, сабраўшыся ў ім, як у фокусе, і павесці яго далей, да бальшавізму» (Звязда» ад 10 снежня 1932 г.).
[2] Гл. артыкул К. Чорнага «Вялікі паэт беларускага народа» (т. VI, стар. 385).

Міхал: са спробы выбіцца з залежнага становішча, набыўшы кавалак уласнай зямлі[1]. Малюнкі, якімі пачынаецца раман Чорнага, настолькі багатыя ўнутраным зместам, што пісьменніку няма патрэбы ад сябе гаварыць аб ілюзорнасці надзей і спадзяванняў парабка Гушкі. Пісьменнік, наадварот, падкрэслівае ўпэўненасць Гушкі ў сабе, сваёй сіле, не прапускае выпадку сказаць пра яго незвычайную цегавітасць і волю. Але ўнутраны, эмацыянальны змест малюнкаў працы Гушкі на сурвілавай камяніцы такі, што чытач выразна бачыць: нічога не даб'ецца тут чалавек. Нешта страшэнна безнадзейнае адчуваецца ў фігуры аратага і яго «канякі», намаляваных мастаком.

«Гаспадар усё цегавіта і цярпліва, як вол у ярме, пагукваў на свайго каня, конь пяўся, выцягваўся, як мокрая п'яўка»[2].

Нішто лепш не перадае страснае жаданне Гушкі вырвацца з ярма «радавітага парабкоўства» і разам з тым безнадзейнасць гэтай спробы, чым такая сцэна:

«Гэтак яны ўдвух поўзалі па гэтай камяніцы, аж пакуль не прыгнуўся сашнік, скрыгануўшы аб падземны камень, і не парваўся пастронак. Конь, відаць, прывык даўно да гэтай радасці: ён адразу спрытна, не па гадах і сіле сваёй, падаўся назад, але раптам зноў звяў... Гаспадар, угнуўшыся, звязваў пастронак. Пасля, падняўшы плуг і ўпёршы яго ў камень сашнікам, пачаў біць другім камнем зверху: адгінаў. Ён стараўся як мага шпарчэй зрабіць гэта, сонца стаяла высока, недалёка было да поўдня, а ён усяго некалькі разоў прайшоў з плугам. Неўзабаве ён зноў прычапіў плуг да барка. І адарваў каня ад салодкага забыцця. Цяпер яны прайшлі ўсяго адзін раз, і то не да канца: конь не браў больш. Гаспадар выцягнуў плуг з зямлі і пусціў плытчэй. Конскіх сіл хапіла на тое, каб паволі паўзці, але пастронак зноў трэснуў. Араты абліваўся потам. Ён сарваў з галавы шапку і кінуў на зямлю. Пасля скінуў з сябе камізэльку. Конь зноў павярнуўся ў бок грызці траву. Гаспадар згарнуў рукі: «божа, божа». Але праз хвіліну ён ужо звыкла абкручваў анучаю на пастронку вузлы, каб не муляла ў конскія бакі»[3].

У рамане «Бацькаўшчына» няма яшчэ той мастацкай завершанасці, якой вызначаюцца пазнейшыя творы Чорнага. Многа яшчэ тут публіцыстычнай дэкларатыўнасці і ілюстрацыйнасці. Але калі, нягледзячы на гэта, раман жыве і ў наш час, то дзякуючы іменна такім вось праўдзівым, мастацкім малюнкам жыцця і працы Леапольда Гушкі, з якіх паўстае перад чытачом манумен-

[1] У драме гэта падкрэслена такім выказваннем Леапольда Гушкі: «Я падумаў сабе: з чаго чалавек не жыве, а гніе? З таго чалавек не жызе, а гніе, што ён уласнасці не мае. Май ты хоць які талент у руках, але калі табе на што ўласнае няма абаперціся, тады ты — нуль» («Бацькаўшчына», п'еса ў трох актах, 1934, стар. 13-14).
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 432.
[3] Там жа.

тальная, як з граніта высечаная, фігура працоўнага чалавека, які ўсяго сябе ўкладвае нават у самую безнадзейную справу, абы толькі памроілася яму наперадзе свабода, чалавечае шчасце.

Гушка паверыў (нічога іншага не заставалася яму) у магчымасць пазбавіцца ад «радавітага парабкоўства» праз набыццё зямлі ў хаўрусе з кулакамі Сурвілам і Мазавецкім, паверыў у спагаду Сурвілы, у нечаканую ласку бога і лёсу да яго, Гушкі. Праўда, за гэту ласку трэба адпрацаваць кулаку Сурвілу, але калі гэта ён лічыўся з сваёй працай. Тым больш калі наперадзе незалежнасць, надзейны кусок хлеба для сябе і для сям'і.

І здавалася ўжо, што перамог ён самыя цяжкасці, хоць і ўклаў у сурвілаву камяніцу не толькі сваё, але і жончына здароўе. Камяніца стала даваць нейкі ўраджай, у дзень вяселля дачкі ён атрымаў падданства, а значыць, і права на свае дзве дзесяціны, за якія ён ужо выплаціў частку грошай. У гэты ж дзень вяртаецца з турмы і сын яго Адась. У такім супадзенні ўсіх «удач» ёсць пэўная літаратурная ўмоўнасць. Але ў гэтым якраз і праявілася псіхалагічнае чуццё пісьменніка. Каб Леапольд Гушка, чалавек вельмі цярплівы, спакойны, цегавіты, раптам па-сапраўднаму адчуў немагчымасць ранейшага парабкоўскага жыцця, патрэбна было хоць на хвіліну паверыць яму ў магчымасць чалавечага шчасця, удачы і для яго, Леапольда Гушкі. І вось у гэты момант, калі вечна маўклівы і заклапочаны Гушка заспяваў нават (спяваў ён няўмела, хоць усё другое мог рабіць лёгка і добра), у той момант, калі ён убачыў нейкую прасветліну ў жыцці, усё раптам знікла, як бы між пальцаў сплыло. Шчасце павярнулася няшчасцем, удача — бядой. Па-майстэрску пісьменнік перадае надыход гэтага пералому ў жыцці героя праз такое вось нарастанне трывожных інтанацый.

«За сталом асталіся сядзець адны старыя.

Да хаты пачалі на музыку, на танцы збірацца людзі з вёскі. Людзі ўсё ішлі. І ў той меры, як яны ішлі, нейкая трывожная гаворка пайшла паміж іх. Раптам сабраліся ў натоўп, раптам сціхла музыка, раптам штосьці адзін моцна загаманіў, а ўсе змоўклі, як сцяна.

— Што гэта!

— От нядаўна! З горада прыехаў пасланец і выклеіў на Сурвілавай хаце.

— Можа не прачыталі добра? Хто чытаў?

— Усе чыталі.

Хтосьці з жанок заплакаў, загаласіў:

— А божа мой, божа, гэта ж і сыну майму трэба ісці. Пагоняць яго небараку»[1].

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 471.

Так прыйшла вестка аб вайне. Сцэна гэта па-сапраўднаму драматычная. Мы бачым рознагалосы натоўп, чуем (і бачым нават), як здалёк, хвалямі, набліжаецца нейкая трывожная, страшная навіна, пакуль не закранае яна слыха Леапольда Гушкі. І тады ўсё заціхае і хвалі нарастаюць ужо ў душы героя[1].

«Унурыўшы галаву, ён падаўся ў хату да Марылькі.

Адась сядзеў поплеч з сястрою.

— І табе, значыцца, трэба ісці,— сказаў да яго Няміра,— разам са мной і ты пойдзеш. Ты ж цяпер расійскі падданы.

Белы, як палатно, Леапольд Гушка стаяў перад хатаю на двары, перад зорным небам, перад засцілалі балотнага туману з логу, на роснай траве, у нежывым месячным святле. Ён адно чуў, як штосьці гняло яго, як згінала да зямлі, як не давала дыхнуць на поўныя грудзі, як сэрца яго тлела, марнела, сціскалася, чэзла»[2].

Крайняя разгубленасць, падаўленасць, адчай змяняюцца паступова лютай злосцю ў душы цярплівага Гушкі.

Жыццё глыбока «ўзрыхліла» душу, свядомасць парабка Леапольда Гушкі, падрыхтавала для ўспрыняцця бальшавіцкіх ідэй. Носьбітам гэтых ідэй у рамане з'яўляецца яго сын Адась.

Вялікая розніца паміж «новымі людзьмі» ранейшых твораў Чорнага і Адасем Гушкам. Алесь з «Зямлі», Андрэй з «Лявона Бушмара», Кастусь з «Вясны» — найбольш перадавыя людзі ў «маштабах вёскі». Яны арганізуюць сялян на змаганне з цемрай, кулаком, будуюць калгас. Але мала ў іх яшчэ ўсведамлення гістарычнай значнасці іх справы. Адась Гушка свядомы барацьбіт за камуністычную будучыню — гэта бальшавік.

Пры ўсёй мастацкай неакрэсленасці гэтага вобраза ў ім ужо намячаюцца тыя рысы камуніста, якія значна глыбей і паўней раскрыліся ў рамане «Трэцяе пакаленне» (Назарэўскі, Несцяровіч). Адась Гушка перш за ўсё — плоць ад плоці працоўнай масы. І гэта не толькі ў яго «біяграфічных даных», але і ў самой «псіхалогіі вобраза».

Як вядома, у 20 — пачатку 30-х гадоў у рускай, а таксама і беларускай літаратуры (Ю. Лібядзінскі, С. Сямёнаў, М. Зарэцкі і інш.) не без уплыву тэорыі «жывога чалавека» бытуе вобраз «палавінчатага» бальшавіка, бальшавіка-ахвярніка. Каб выконваць свой партыйны абавязак, такі бальшавік увесь час павінен падаўляць у сабе «чалавечыя слабасці». За знешняй цвёрдасцю і адданасцю справе ў ім хаваецца цёмнае і гнілое душэўнае

---

[1] Выяўляецца тут майстэрства валодання «музыкай» фразы, уменне праз самую інтанацыю перадаць настрой і не толькі пастрой. Здзіўляе тое, як па-майстэрску выкарыстоўвае пісьменнік такі «чыста лірычны» сродак, як музыкальнасць фразы, для стварэння эпічнага, «знешняга» малюнка, для паказу натоўпу, які трывожна прыслухоўваецца, рухаецца, хвалюецца. Пішучы раман, пісьменнік быццам думаў ужо аб п'есе, бачыў герояў сваіх на сцэне.

[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 470.

«падполле» індывідуаліста, якое так старанна выпісваў у свой час Дастаеўскі. Пры гэтым пісьменнікі зусім не мелі ка ўвазе сказаць: «ёсць і такія бальшавікі». Праводзілася думка, што канфлікт свядомага з падсвядомым, ідэалогіі з «падполлем», доўга з пачуццём вынікае з самой прыроды чалавека. Мяшчанскае светаадчуванне ўзводзілася ў агульначалавечае.

Гэты скажоны погляд на жыццё, на камуніста абвяргаўся ўсёй практыкай рэвалюцыйнай барацьбы, практыкай сацыялістычнага будаўніцтва.

Адась Гушка — натура такая ж цэласная, як і Леапольд Гушка. Рэвалюцыйная барацьба — асноўная сфера праяўлення яго жыццядзейнасці. Ён нічым не «ахвяруе» для рэвалюцыйнай справы, а пачуццё раздвоенасці ў ім нават зарадзіцца не можа. Адась Гушка прыйшоў у рэвалюцыю ад імя тых, каму траціць няма чаго, а набыць яны могуць увесь свет. Ён кожнай думкай, пачуццём сваім жыве ў рэвалюцыі, а рэвалюцыя — гэта і ёсць яго асабістае жыццё.

Вобраз Адася Гушкі, як і ўсё ў рамане, асэнсоўваецца ў плане гістарычнага жыцця народа.

За жыццёвым вопытам Адася праглядваецца вопыт не толькі бацькі — Леапольда Гушкі, але і дзядоў яго — сілезскіх ткачоў.

Подых, «павевы гісторыі» ў рамане «Бацькаўшчына» адчуваюцца ва ўсім: у абмалёўцы амаль кожнага вобраза, кожнай сцэны. У дэталях быту, абстаноўкі выразна заўважаецца каларыт часу і месца. Рэвалюцыя ў гэтым рамане паказана як сапраўды «канкрэтная дзейнасць» народных мас. Гістарызм абставін — характэрнейшая рыса рамана «Бацькаўшчына». Узяць, напрыклад, такія дэталі: беларускі кулак Сурвіла стараецца і размаўляць і нават «ботамі грукаць» так, як робіць гэта прыстаў. Шляхціц жа Мазавецкі ладзіцца гаворкаю пад пана. Узаемаадносіны, што складваліся паміж асобнымі сацыяльнымі групамі ў працэсе гістарычнага жыцця, Чорны імкнецца ўлічваць нават ў дробязях, дэталях. Вось як, напрыклад, праяўляецца гэта ў сцэне сустрэчы дзвюх працэсій — праваслаўнай і каталіцкай.

«Каталіцкая працэсія выйшла з рогу суседняй вуліцы, і паліцэйскі арол, перад праваслаўнаю працэсіяй, ад нечаканасці спачатку сумеўся.

— Пане Сурвіла,— сказаў вусаты шляхціч у комжы,— падайцеся крыху на бок, і мы пройдзем паўз вас, размінёмся.

Праваслаўны крыжаносец яшчэ больш надзьмуў твар і хацеў ужо нават і сапраўды саступіць дарогу, але раптам заўважыў, што адважны паліцэйскі арол падняў угару рукі і падаў каталіцкай працэсіі маўклівую каманду ачысціць дарогу. Тады ў Сурвілы загаварыў патрыятызм:

— Яно то вам, пане Мазавецкі, спрытней было б падацца на бок, у вас менш пратэсаў.

— Але нашы харонгі цяжэйшыя».

Рэлігійную спрэчку вельмі проста вырашае царскі служака.

«—Асадзі назад! — раўнуў раптам адважны паліцэйскі.— Жыва! Марш!

Мазавецкі адскочыў убок, як апараны, а за ім сышла на бок і ўся каталіцкая працэсія — харонгі, два балдахіны з ксяндзамі, народ. Паліцэйскі арол адважна рушыў паўз пераможанага ворага, а за ім пайшла і ўся праваслаўная працэсія»[1].

Нават малюючы пейзаж, пісьменнік не забывае пра «глыбіню вякоў».

«Стаўшы на ўзгорку, акрай каржакаватага хвойнічку, відаць: чорная вежа, зялёная царкоўная, ружая (абшарпаная бляха) былога бернардынскага кляштару. Гэты кляштар, пасля паўстання шэсцьдзесят трэцяга года, расійская імперская ўлада скасавала»[2]

«З 'Сярэднявечча захавалася за гэтай будынінай назва — ратуша. Аблупленая змураваная цэгла прастаяць можа яшчэ не мала часу. Над уваходам у ратушу шыльда паведамляла, што ў гэты стары мех гісторыя ўліла новага віна і віно гэта тут трымалася як не трэба лепш. На шыльдзе было напісана: «Канцелярия городского пристава»[3].

У п’есе «Бацькаўшчына» аўтар робіць такую заўвагу аб гарадскім пейзажы:

«Проста перад гледачом будынак старасвецкай ратушы — сляды гісторыі»[4].

Праз пейзаж Чорны не толькі паказвае «глыбіню вякоў», але і перадае сучасны ход гістарычных падзей. У час вайны, на якой капіталісты нажываюцца (у тым ліку і вясковыя), з пейзажу пачынае «выпіраць» хутар Сурвілы.

«Разглядаючы мясцовасць, салдат ішоў далей. Сонца было ўжо нізка, як ён падышоў да каржакаватага хвойніку на ўзгорку. Налева ад ято ў лагчыне цягнулася доўгая вёска. Панскі шырокі палетак, што ішоў ля яе ад гарадка, увесь спрэч быў пабіты на дробныя загончыкі. Межы паспелі ўжо нават уздзірванець, паміж імі, як раўчакі, ляжалі вузкія, на тры крокі ўшыркі, палоскі... Ля самага хвойнічку стаяў нясканчаны зруб новага дамка на два ганкі. За зрубам цягнуўся даўжэзны агарод — агарожа з здаровых жэрдак, зроблена, здаецца, на доўгі век»[5].

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 440.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 429.
[3] Там жа, стар. 439.
[4] К. Чорны. Бацькаўшчына (п’еса ў трох актах), 1934, стар. 3.
[5] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 480.

У час, калі ў мясцовасці ўсталявалася белапольская ўлада, над усім пейзажам пачынае панаваць хутар і абсады шляхціча Мазавецкага.

«Як аслупянелы, стары доўга стаяў на адным месцы, пакуль стаў заўважаць адзнакі таго, што жыццё бяжыць. Цяпер ён заўважыў сляды гэтай бягучасці.

Трэба было кінуць вокам крыху далей ад гэтых хацін. Там, дзе на разлегласці раней яшчэ быў рассеўся Мазавецкі з сваім новым хутарам, цяпер быў проста-такі цэлы фальварак. Стары Няміра спачатку, пакуль здагадаўся, аж не пазнаваў мясцовасці з-за гэтага»[1]

«Павевы гісторыі» па-сапраўднаму адчувальны ў рамане «Бацькаўшчына». Аднак гэта не робіць твор гістарычным раманам па жанру. У артыкуле «Пра сваю п'есу» Чорны так пісаў пра цыкл твораў, да якіх належаў і раман «Бацькаўшчына»: «Цыкл гэтых твораў будзе ісці не толькі па лініі храналогіі, а адначасова і па лініі ідэёвых катэгорый, носьбітамі і творцамі якіх ёсць чалавечыя вобразы: (бацькаўшчына, уласнасць, закон, сваяцтва і г. д.)»[2].

Калі мець на ўвазе кампазіцыйнае разгортванне падзей, матэрыялу, то можна сказаць, што ў «Бацькаўшчыне» на першым плане іменна «ідэёвыя катэгорыі»— філасофская праблема бацькаўшчыны.

Гісторыя ж у рамане не столькі тэма і аб'ект паказу, колькі пункт гледжання на жыццё, сам прынцып ідэйна-мастацкага адбору і асэнсавання матэрыялу, якасць самога светапогляду пісьменніка.

Раманам «Бацькаўшчына» Чорны значна пашырыў жанравыя рамкі беларускай літаратуры. Раман гэты не толькі сацыяльна-гістарычны, але і сацыяльна-філасофскі. Тое ж самае можна сказаць і пра «Трэцяе пакаленне», «Пошукі будучыні», «Вялікі дзень».

Для свайго часу «Бацькаўшчына» была з'явай значнай. У перыяд, калі беларуская проза толькі-толькі выходзіла з паласы бытапісальніцтва, Чорны ставіць і рашае ў мастацкай форме філасофскую, складанейшую праблему — праблему бацькаўшчыны. Усё гэта, аднак, не павінна перашкаджаць бачыць некаторую прасталінейнасць філасофскай мыслі мастака, пэўную ілюстрацыйнасць вобразаў і карцін твора. Ілюстрацыйнасць з'яўляецца недахопам і многіх сучасных раманаў, таму на гэтым пытанні варта больш спыніцца. Гэта пытанне многімі закранaлася на Другім з'ездзе савецкіх пісьменнікаў. Як бы падагульняючы сказанае на з'ездзе, Анна Зегерс гаварыла, звяртаючыся да пісьменнікаў ГДР:

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 557.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 238.

«...Задача пісьменніка заключаецца не ў тым, каб ілюстраваць работу партыі. Горкі не ілюстраваў Леніна. У той час як Ленін па-марксісцку аналізаваў рэчаіснасць, Горкі маляваў рэчаіснасць як мастак»[1]

Задумаўшы «Справу Артамонавых» яшчэ да рэвалюцыі, Горкі па парадзе Леніна чакаў, пакуль само жыццё дасць яму матэрыял для рэалізацыі яго задумы. Горкі, узброены марксісцка-ленінскай філасофіяй, добра разумеў, які канец угатавала гісторыя для сям’і Артамонавых. Але для пісьменніка гэтага яшчэ не дастаткова. Тэорыя ніколі не можа замяніць для мастака самога жыцця.

Жыццё Артамонавых — не ілюстрацыя да марксісцкага погляду на капіталіста, а самастойнае мастацкае адкрыццё пісьменніка, узброенага марксісцка-ленінскім светапоглядам.

Да гэтага свядома і ў меру сваіх сіл імкнуўся ў «Бацькаўшчыне» і Чорны. Сурвіла, Мазавецкі — гэта не капіталісты наогул, а іменна беларускія вясковыя капіталісты, «нанава адкрытыя» пісьменнікам у самім жыцці.

Праўда, і ў раскрыцці гэтых вобразаў, і ў паказе шляху беларускага селяніна да рэвалюцыі Чорны не пазбег ілюстрацыйнасці: іменна ў гэтым слабасць трох заключных частак рамана.

Цалкам ілюстрацыйны ў рамане вобраз палоннага немца Эдварда Лявэра, які зусім не акрэслены як характар і з’яўляецца толькі развіццём аўтарскай думкі аб агульнасці інтарэсаў працоўных усіх краін. Такая ж ілюстрацыйнасць адчуваецца і ў вобразе Павала Няміры, які ў рамане не мае выразных індывідуальных псіхалагічных рыс і выражае толькі погляд пісьменніка на селяніна-бедняка, на яго лёс.

Як вядома, у драме (асабліва ў апошняй рэдакцыі) вобраз гэты намнога паглыблен пісьменнікам: тут Павал Няміра — селянін з моцнымі рысамі кулацкай псіхалогіі.

Калі ў першай, найбольш моцнай у мастацкіх адносінах, частцы рамана Чорны раскрывае ідэю твора праз абмалёўку характараў, то ў наступных частках ён толькі прасочвае лёс асобных герояў (старога Няміры, Чуйкі, нямецкіх палонных і інш.) з тым, каб усебакова развіць філасофскую мысль, пакладзеную ў аснову рамана. Няміра застаўся ў Заходняй Беларусі. Гэта дае магчымасць пісьменніку паказаць, што барацьба працоўных за бацькаўшчыну прадаўжаецца. Пісьмо Эдварда Лявэра пашырае геаграфічныя рамкі гэтай барацьбы.

Улічваючы ілюстрацыйны характар многіх сюжэтна-кампазіцыйных ліній у трох апошніх частках «Бацькаўшчыны», мы, аднак, не можам не адзначыць і таго, што іменна ў даным

[1] «Литературная газета» ад 20 кастрычніка 1955 г.

рамане ўпершыню намеціліся некаторыя важныя прынцыпы архітэктонікі Чорнага, якія больш па-мастацку распрацаваны і ўдасканалены ў наступных творах яго. У артыкуле «Заўвагі пра драматургію» Чорны ў 1933 годзе пісаў аб тым, што кожны жыццёвы факт пісьменнік павінен бачыць у сістэме іншых гістарычных фактаў: «Ён ёсць складаная частка цэлай сістэмы, а значыцца, ён мае пэўны ўплыў і на ўсю сістэму. Змаганне за ўзмацненне якога-небудзь паасобнага калгаса ёсць змаганне за ўсю калгасную сістэму. Значыцца, у кожнай тэме мы павінны выводзіць у святло тыя лініі, якія ідуць як тыповыя лініі ўсёй сістэмы»[1].

Ужо ў рамане «Бацькаўшчына» пісьменнік стараецца «выводзіць у святло» іменна тыя лініі, якія з'яўляюцца тыповымі з пункту гледжання тэмы.

У першай частцы рамана пісьменнік паказаў, з чым, з якімі настроямі і імкненнямі сустрэлі імперыялістычную вайну такія сяляне, як Леапольд Гушка, Павал Няміра і інш. Падзеі раскідалі Адася, Павала і іншых герояў па свеце. На месцы застаўся Леапольд Гушка з сям'ёй. Пісьменнік не прасочвае, як і куды кідала жыццё Павала ці Адася. Ён бярэ толькі тыя моманты з ваеннай біяграфіі герояў, якія вяртаюць чытача да праблемы бацькаўшчыны, пастаўленай у пачатку рамана, і якія вяртаюць сюжэт «назад» да Леапольда Гушкі, да мясцовасці, дзе падзеі пачыналіся. Пісьменнік выводзіць «у святло» некалькі паралельных сюжэтна-кампазіцыйных ліній з дапамогай прыёма, які ўмоўна назваць можна «прыёмам пазнавання».

Мастак прымушае чытача нанава пазнаваць ужо раней знаёмага яму героя.

«Увечары ж, пасля паверкі, калі салдатам загадалі лезці назад у цяплушкі, адсыпацца перад заўтрашнім паходам на фронт, адзін чалавек, у натоўпе перад трэцяю ад канца цяплушкаю, не палез у дзверы, а сагнуўся і перапоўз пад вагонамі на другі бок эшалона»[2].

К. Чорны падрабязна апавядае, як выбраўся гэты чалавек у поле, а за ім яшчэ некалькі, як яны доўга хаваліся адзін ад аднаго, пакуль не зразумелі, што баяцца ім тут няма чаго, што ўсе яны дэзерціры. Аказваецца, што ў гэтага аднаго «чалавека» ёсць дакумент аб раненні, падроблены ім самім. Па-рознаму называе пісьменнік гэтага «чалавека» ў залежнасці ад кантэксту: «адзін», «той, што меў з сабою адпускныя з пячаткамі бланкі», «адпускнік», «пешаход», «салдат», пакуль чытач, добра «прыгледзеўшыся» да знешнасці і паводзін героя, сам не пазнае, што гэта Павал Няміра.

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 241.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 476.

Павал Няміра вяртаецца дадому, і тут чытач даведваецца, як і чым жылі гэты час Леапольд Гушка і ўсе сяляне, што за зямлю залезлі да Сурвілы ў кабалу.

Такім жа парадкам выводзіцца «ў святло» і другая «тыповая» сюжэтна-кампазіцыйная лінія, праз якую пісьменнік паказвае ўжо не пасіўны пратэст дэзерціраў, а тых, хто змагаецца за перарастанне імперыялістычнай вайны ў грамадзянскую.

«Гэта адбывалася можа нават на той самай апошняй ад фронта станцыі, адкуль калісьці ўцякалі дадому салдаты. Цягнікі адсюль далей ужо не ішлі.

Некалькі чорных эшалонаў стаяла на рэйках. Ноч была цёмная, імглістая...»

Нехта ў вагоне паспрабаваў спяваць на зло «старшаму». «Старшы» нашумеў, пайшоў.

«Аднекуль з нараў, з цёмнага кутка, вылез малады высокі салдат, ціха падышоў да дзвярэй, выглянуў перш на двор, акінуў вокам цемрыва...

— Ты заспяваў — ну, і заспяваў,— загаварыў ён,— нічога. Але больш не трэба займацца гэтым. Не цвяліцца трэба, а работу рабіць. Перад намі большыя справы...»

«Малады» салдат паведамляе, што ў краіне пачалася рэвалюцыя, ён агітуе салдат. Потым гэтага «маладога высокага салдата» чытач бачыць сярод узрушанага натоўпу. Ён гаворыць прамову з ратушы. І нарэшце, «маладога салдата» пазнае нехта з натоўпу:

«— Гэта ж Адась Гушка!»

Сярод натоўпу, які слухаў Адася, сярод дэманстрантаў быў і Леапольд Гушка.

Можна прасачыць яшчэ некалькі такіх сюжэтных ліній, якія так або інакш перакрыжоўваюцца з вобразам Леапольда Гушкі і якія служаць раскрыццю асноўнай ідэі твора. У старым чалавеку з вусамі і барадой, які дабіраецца дадому, чытач пазнае бацьку Павала Няміры, у чалавеку, па пояс мокрым,— Рыгора Чуйку.

У «Бацькаўшчыне» Чорны нават злоўжывае гэтым прыёмам, ператварае яго ў зручны, але павярхоўны сродак ілюстрацыі гістарычных і сацыяльных падзей.

Сапраўды ж мастацкім прыём гэты стане пазней.

І тады з дапамогай яго Чорны будзе рашаць адразу некалькі мастацкіх задач і гэтым самым аслабаніць сябе ад неабходнасці тлумачыць, што было з персанажамі ўвесь той час, калі аб іх нічога не гаварылася.

У «Трэцім пакаленні» чытач расстаецца з пастушком Міхалкам Тварыцкім і зноў сустракаецца ў другой частцы ўжо з «маладым чалавекам», што ідзе паўз лес. Завязваецца новы сюжэтны вузел (труп каля ракі, грошы, сварка з жонкай і г. д.).

Пісьменнік «нанава знаёміць» чытача са сваім героем. Ніякіх лішніх апісанняў і тлумачэнняў. Узмацняецца сюжэтнае напружанне, твор становіцца больш драматычным. Чытач сам, па асобных заўвагах пісьменніка, знаёмячыся нанава з героем, дамалёўвае сабе біяграфію героя.

«Прыём пазнавання» стварае ў творы ілюзію, што пісьменнік сам з цікавасцю прыглядаецца да ўсяго, што ён апісвае, сам губляецца ў дагадках, аналізуе, удумваецца.

Пры гэтым пісьменнік часам становіцца як бы побач з чытачом, каб больш аб'ектывізаваць паказ, падкрэсліць незалежнасць ад аўтара таго, што малюецца, што разгортваецца перад чытачом. Дасягаецца гэта праз спасылкі на другіх людзей, на сведак:

«Ён з'явіўся тут неяк адразу. Успомнілі, што твар гэты быў некаторым людзям знаёмы. Яго раней некаторыя спатыкалі ў гарадку, хтосьці ўспомніў, што раз бачыў, як ён выходзіў у нядзелю пасля імшы з касцёла; другі бачыў яго на месцы: ён глядзеў, як гаспадар прадаваў карову. Людзі бачылі, як ён пільна і задумёна аглядаў гэту мясціну...»[1]

Кампазіцыйна-партрэтны «прыём пазнавання» звязан таксама з імкненнем Чорнага да паказу ўнутранага свету чалавека праз знешнія рысы яго. Абмалёўваючы партрэт героя, прыглядаючыся да яго як да «незнаёмага», пісьменнік стараецца не толькі прымусіць чытача ўбачыць знешнасць героя, але і зразумець характар яго.

«Але ўжо адышоўшыся крокаў трыста, малады чалавек пачаў спакайнець. Ён пайшоў цішэй і думаў ужо, як ён зараз пойдзе ў сельсавет і заявіць: «От народ кінецца глядзець!» Такі паварот у думках выяўляў неўраўнаважаную натуру гэтага чалавека. Ён ішоў зусім паволі. От ён убачыў пры дарозе сям'ю грыбоў.

— Мусіць, тут ніхто не хадзіў гэтыя дні,— гаварыў ён сам сабе.— Грыбы пры самай дарозе чарвівеюць. Дзіва, што гэтага мерцвяка не ўбачылі дагэтуль.

Прывычка гаварыць самому сабе бывае ў людзей, прывыклых да адзіноты або адданых сваёй натуры»[2].

Пісьменнік не сцвярджае адразу прама свайго погляду на героя, яго характар. Ён як бы разам з чытачом прыглядаецца да паводзін, знешнасці чалавека і час ад часу «падказвае» (але не навязвае) чытачу свае меркаванні аб тым, што за гэтай знешнасцю хаваецца. Гэтым самым мастак уцягвае і чытача ў творчы працэс, абвастрае яго ўвагу да героя.

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 433.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 310.

Твор эпічнага плана «Бацькаўшчына» адкрываў новы этап у мастацкай біяграфіі Чорнага.

У нашым літаратуразнаўстве ўсё больш заўважаецца тэндэнцыя адносіць «Бацькаўшчыну» да жанра чыста гістарычнага рамана. Вывучаючы пасляваенныя гістарычныя раманы, даследчыкі, натуральна, хочуць знайсці традыцыі гэтага жанра і ў даваеннай прозе. Сапраўды, гісторыя, мэтанакіраваны свядомы гістарызм іменна ў раманах Чорнага ўсталяваўся па-сапраўднаму. І ўсё ж раман «Бацькаўшчына», як і большасць яго буйных твораў 30-40-х гадоў, перш за ўсё філасофскі раман. «Ідэёвая», філасофская катэгорыя бацькаўшчыны, новае, пралетарскае разуменне бацькаўшчыны ўсё падпарадкоўвае сабе ў гэтым творы, у тым ліку і гісторыю. Мастака-мысліцеля Чорнага цікавілі не проста тыя ці іншыя факты, падзеі гісторыі, а сама філасофія гістарычнага працэсу, гістарычныя законы, па якіх складваўся раней і складваецца цяпер лёс народа, лёс працоўнага чалавека. Калі Чорны пісаў, што разам з Кастрычнікам скончылася «папярэдняя чалавечая гісторыя», дык гэта быў не толькі тэзіс, але і светаадчуванне яго. Усёй сваёй істотай Чорны ўспрымаў савецкую рэчаіснасць як працэс карэннай ломкі і пераробкі ўсіх асноў жыцця, маралі, чалавечых узаемадачыненняў.

«Пачынаючы пісаць раман, — гаварыў Чорны аб творчай гісторыі рамана «Трыццаць год», — я паставіў перад сабою задачу: каб ад кнігі ішлі павевы бальшавіцкае праўды, якая, перабудоўваючы свет на сацыялістычны лад, знішчае назаўсёды той жах чалавечага жыцця, які панаваў на працягу ўсёй папярэдняй чалавечай гісторыі»[1]

Для Чорнага гістарычнае абнаўленне жыцця — гэта не проста тэма, а тое ўнутранае пачуццё, якое прысутнічае ў кожным яго творы канца 20-30-х гадоў. Гісторыя ў творах Чорнага — гэта працэс знікнення адных законаў жыцця (капіталістычных — «чалавек чалавеку воўк») і нараджэння, умацавання новых, камуністычных ідэалаў, устанаўленняў. Іменна ў гэтым філасофскі змест гістарычнага працэсу для Чорнага. Аб чым бы ні пісаў Чорны, ён, уласна кажучы, заўсёды піша аб сваім часе, аб савецкім часе, усе яго раманы і аповесці 30-х гадоў і сюжэтна, і асноўным развіццём філасофскай думкі «ўліваюцца» ў адно «мора» — савецкую сучаснасць. Развязка, завяршэнне калізій і ў «Бацькаўшчыне», і ў «Трэцім пакаленні», і ў «Любе Лук'янскай» з'яўляецца адначасова сцвярджэннем немінучасці гістарычнай перамогі камуністычных прынцыпаў жыцця. Магчыма, таму столькі ўрачыстасці і нават «святочнасці» ў развязках большасці твораў Чорнага 30-х гадоў.

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 250.

* * *

Раман Чорнага — гэта раман-праблема. Нараджэнне ў агні рэвалюцыі і грамадзянскай вайны новага гуманізму — вось праблема рамана «Трыццаць год»; пераадоленне ўласніцкіх законаў жыцця, уласніцкай псіхалогіі — праблема «Трэцяга пакалення»; новы лёс жанчыны, нараджэнне новай сям'і — гэта «Люба Лук'янская».

Але ні гісторыя, ні філасофія ў сапраўды мастацкім творы не існуюць самі па сабе, яны праяўляюцца ў мастацкіх характарах. У аснове кожнага твора Чорнага — буйны характар, найчасцей народны характар.

Сюжэт у раманах Чорнага — гэта сапраўды гісторыя характараў, гісторыя фарміравання, развіцця, ломкі, нараджэння ці крызісу таго або іншага сацыяльнага характару. І гэта настолькі правільна, што сам раманіст адразу як бы страчвае цікавасць да свайго твора і загараецца новым замыслам, як толькі асноўныя характары ў творы аказваюцца вычарпанымі, раскрытымі да канца. Пры гэтым часам здараецца, што падзеі яшчэ не завяршыліся, і тады пісьменнік даволі паспешліва закругляе іх. У рамане «Бацькаўшчына» гэта выглядае сур'ёзным кампазіцыйным недахопам, які адчуваў сам пісьменнік і які ён пастараўся пераадолець у п'есе «Бацькаўшчына», дзе настойліва дабіваўся, каб і ў заключным акце падзеі існавалі не самі па сабе, каб яны «прайшлі праз індывідуальнае праламленне галоўных персанажаў твора, без адрыву ад іх, у маналітнасці з імі»[1].

Паколькі ў рамане «Бацькаўшчына» гэты недахоп кампазіцыі для самога аўтара быў відавочны, думаецца, іменна таму ён назваў п'есу, а не раман «Бацькаўшчына» ў ліку найбольш спелых сваіх твораў[2].

Некаторыя творы Чорнага аказаліся незавершанымі («Трыццаць год», «Вялікі дзень», «Скіп'еўскі лес» і інш.), і ўсё ж яны жывуць, таму што не інтрыга, а мастацкі характар ляжыць у аснове кожнага з іх, а характары нават у незавершаных раманах і аповесцях Чорнага акрэслены выдатна. Дробны і буйны драпежнікі Фартушнік і Хурс з рамана «Трыццаць год», «залатыя рукі» Максім Астаповіч, хутаранін Ксэвар Блецька і яго сын — братазабойца Адам, фашыст Тоўхарт з рамана «Вялікі дзень», клапатлівая і вялікая ў сваёй прастаце жанчына Магдалена, яе сын — мужны артылерыст Кастусь Прыбыткоўскі з аповесці «Скіп'еўскі лес» — усё гэта закончаныя характары, нягледзячы на тое, што названыя творы сюжэтна незавершаны. Майстэрства Чорнага-

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 239.
[2] Там жа, стар. 339.

раманіста — гэта перш за ўсё майстэрства стварэння характару, буйнага, псіхалагічна глыбокага мастацкага характару.

К. Чорны не адмаўляўся і ад цікавай інтрыгі, займальнасць ён лічыў добрай якасцю рамана. Але інтрыга (у «Трэцім пакаленні» яна амаль што дэтэктыўная) яму патрэбна для таго, каб яшчэ глыбей разам з чытачом пранікнуць у характар героя, раскрыць сацыяльна-псіхалагічныя матывы паводзін чалавека і тым самым сцвердзіць або адвернуць «філасофію жыцця», якой кіруецца той або іншы герой. Міхал Тварыцкі, Зося, Скуратовіч, кравец, Кандрат Назарэўскі — у кожнага з іх ёсць свая філасофія жыцця.

У выніку драматычнага сутыкнення гэтых характараў, якія дзейнічаюць у вельмі тыповай для свайго часу жыццёвай сітуацыі і ўключаны пісьменнікам ў «гістарычны паток», сцвярджаецца камуністычная праўда жыцця, гістарычная праўда новага грамадства, новай маралі, новага чалавека. Для Чорнага-раманіста заўсёды найвялікшую цікавасць уяўляла гісторыя чалавечага характару, асабліва такога, у якім, як на скрыжаванні дарог, сутыкаюцца і змагаюцца прынцыпы, «філасофія» розных светаў: учарашняга і сённяшняга.

«Героі нашых твораў, — пісаў раманіст у 1932 годзе, — павінны мець сваю біяграфію. Гэта ясна чаму. Біяграфія героя — гэта значыць рух чалавека, а гэта ўжо само сабой мае на ўвазе рух падзей.

Мы маем два віды біяграфій, тыповых для нашага часу. Гэта, па-першае, пакаленне людзей, якія радзіліся пасля рэвалюцыі. У прынцыпе, біяграфія гэтага чалавека ў сацыялістычным часе. Душа гэтага чалавека не разарвана на часткі гістарычнымі парогамі. Дачыненні паміж падобнымі героямі, або, як гаворыцца, канфлікты, цалкам у часе пабудовы сацыялізма.

Але ні ў якім выпадку мы не павінны ізаляваць гэту біяграфію маладога чалавека нашага часу ад тых падзей, што папярэднічалі нашым дням і падрыхтоўвалі іх. Наш малады чалавек не павінен у нашых творах быць без нейкай, можа быць, нават часам хоць і не непасрэднай, сувязі з тымі вельмі вялікімі падзеямі, што не толькі яшчэ не згладзіліся з нашай памяці, а наогул яшчэ адчуваюцца як нядаўнія і страшна вялікасныя. Праз гэтыя падзеі ішла біяграфія другога тыповага для нашага часу чалавека. Гэта — войны і рэвалюцыі. Гэтыя падзеі яшчэ чакаюць свайго мастацкага літаратурнага нараджэння. Ідучы праз гэтыя падзеі, чалавек набываў новыя якасці, зменьваў сваю натуру. Дробны ўласнік або пачынаў ненавідзець свае ранейшыя ідэалы і ішоў у рэвалюцыю, або, наадварот,— умацоўваў свае ўласніцкія

інстынкты. Пралетарый таксама набываў у гэтых падзеях новыя свае чалавечыя якасці»[1].

Такім чынам, паглыбленне ў псіхалогію чалавека для Чорнага — гэта адначасова паглыбленне ў гісторыю грамадства, у «філасофію» тых ці іншых сацыяльных груп. Надзвычай тонка і адначасова смела, урываючыся ў «спрадвечнасць», у «філасофію папярэдніх вякоў», раманіст раскрывае, напрыклад, характар хлопчыка-пастушка, а потым селяніна Міхала Тварыцкага ў «Трэцім пакаленні».

Сацыяльна-псіхалагічны працэс ператварэння пастушка-парабка ў «складзістага мужычка», ва ўласніка, што «ўзлюбіў душу свайго былога гаспадара», а потым «выпрамленне» чалавека раманіст прасачыў з выключнай стараннасцю, за якой мы ўвесь час адчуваем роздум мастака і над сучаснасцю, і над гісторыяй.

Камісар з атрадам прыехаў па хлеб да кулака Скуратовіча. Пастушок Міхалка ведае, дзе гаспадар хавае хлеб, — падглядзеў. Хлопчык не можа не пахваліцца батрачцы Зосі.

«— Ты ведаеш, на каго сабакі нядаўна брахалі?— сказаў пастушок да Зосі, выходзячы следам за каровамі з хлява:— Бальшавікі прыехалі развёрстку браць. Пытаюцца, дзе леташняе збожжа схавана. От цікава, ці знойдуць, ці не?

— А хіба яно дзе схавана?

— А хіба ты не ведаеш?

— Не.

— А я падглядзеў. Ты адно маўчы. Калі не знойдуць, то я папрашу гаспадара, каб мне пуд даў гасцінца: я ж ведаў, а не сказаў, от за гэта няхай дасць»[2]

Першыя ж словы Міхалкі, якія чытач «чуе» ў рамане, прымушаюць яго задумацца над жыццём і над будучым лёсам маленькага пастушка. Адразу адчуваецца, што гэта не проста дзіця, якое не разумее, што робіцца навокал. За словамі Міхалкі чуецца якраз пэўнае разуменне жыцця, але разуменне скажонае. Па-дзіцячаму наіўна, але не па-дзіцячаму цвёрда засвоіла гэта заўсёды галоднае і халоднае дзіцяня «законы жыцця», на якіх спрадвеку трымаўся свет скуратовічаў: «Я ж ведаў, а не сказаў, от за гэта няхай дасць».

Дома ў Міхалкі галодныя малодшыя браты і сёстры, хворы, атручаны на вайне бацька. Міхалка корміць і іх і сябе. Худзенькі, у рваных Скуратовічавых неданосках, ногі папрабіваны! Раніцай, калі трэба гнаць статак, яму па-дзіцячаму хочацца спаць — і вось ён кармілец сям'і.

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 298-299.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 245.

Такі Міхалка выклікае ў аўтара вялікі боль, і гэта боль за ўсё пакаленне дзяцей, у якіх уласніцкі свет адабраў маленства.

Але Міхалка не такі ўжо і бездапаможны, і не так лёгка жыццю зламаць яго. У ім тая прыродная моц, што ёсць у прыдарожнай траве: усякі топча яе, яна ледзьве за зямлю трымаецца — а жыве. І там, дзе гэта сіла жыцця накіравана супраць сіл ўласніцкай «мінуўшчыны», аўтар бласлаўляе яе. Ён уважліва прыглядаецца да таго, як у Міхалку нараджаецца пратэст, а то і проста злосць супраць сілы, ад якой ён адчувае сябе залежным, супраць гаспадара Скуратовіча.

І разам з тым аўтар з вялікім майстэрствам раскрывае «дыялектыку душы», паказвае, як яшчэ на хутары Скуратовіча фарміраваўся той Міхал Тварыцкі, які з-за грошай на нейкі час стаў «асобнікам дыверсантаў, ворагам сваёй сям'і, ворагам той светлай будучыні, якая тварылася ў Савецкай дзяржаве для яго ж дзіцяці.

Зразумеўшы выгаду для сябе сачыць за гаспадаром, пастушок Міхалка прыслухоўваецца да таго, што робіцца за сцяной, у гаспадара.

«Падазронасць мучыла Міхалку. Ён думаў: «Цяпер-то Скуратовіч са мной добры, а як раней быў? Каб пайшоў сказаў, што палавіну ўсяго з поля ён звёз да Сцепуржынскага, от бы патрапятаўся б ён у мяне! От бы я яму падстроіў штуку!»

І ён пачаў усміхацца і гаварыць сам сабе пра Скуратовіча:

— Тады папаскакаў бы. Папаенчыў бы. От бы папагнуўся б!

Памаўчаў, чмыхнуў носам, стрымліваючы смех, і зноў:

— От папабожкаў бы тады!

— Што ты кажаш? — абазваўся з бакоўкі Скуратовіч.

Міхалка спалохаўся і прыліп да пасцелі. Скуратовіч счакаў крыху, пасля мармытнуў:

— Праз сон гаворыць, ці якое яму ліха.

— Няхай лепш табе ліха,— думаў Міхалка,— от як узлуюся, то не паможа тады ні сала тваё, ні жыта»[1]

Гэта не проста злосць дзіцяці, у якім прачынаецца пратэст парабка супраць гаспадара. У гэтай злосці ёсць і нешта нездаровае, нешта ад злосці загнанага звярка.

Тая самастойнасць, што выпрацавалася ў Міхалку на працягу яго бязрадаснага дзяцінства, — гэта ўсё-такі самастойнасць ізаляванай ад усяго свету асобы, якая не чакае спачування ад другіх і сама затое не паспачувае нікому.

Аб дачаснай сталасці Міхалкі аўтар гаворыць з болем, як і заўсёды аб дзецях з такім лёсам. Але тут дачасная сталасць дзіцяці

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 267.

выклікае і вялікую трывогу ў аўтара: у Міхалкі падымаецца, расце сталасць, якая не адмаўляе той свет кулака Скуратовіча, што гняце самога парабка Міхалку, а сцвярджае гэты свет.

«Грымаса хітрай радасці прайшла па Міхалкавым твары. Зося заўважыла гэта і штосьці хацела сказаць, але ён сам загаварыў:

— Ну, калі гэта так, то я ж яго, гада, папатрымаю ў сваіх руках. Заўсёды мы з табою яго баяліся, а гэта няхай ён нас баіцца. Захачу — дык скажу і пра гэта. Тады ён мяне пазнае. Бач, які далікатны са мной зрабіўся! Дагаджае мне. Я з яго яшчэ папалуплю скуры! Ён яшчэ больш будзе даваць мне ўсяго.

І ў гэтых Міхалкавых словах, і ў хітрай грымасе на яго твары была першая ўжо адзнака пачатку фармавання натуры. І грымасай, і словамі ён як бы зневажаў Зосю, як абліў яе холадам»[1]

Супярэчнасць паміж дзіцячай наіўнасцю і дачаснай сталасцю паступова набывае іншы, усё менш бяскрыўдны характар.

Міхалка жыве сярод людзей «учарашняга дня», дзе бездапаможнасць дзіцяці, як і ўсякую слабасць, стараецца выкарыстаць сабе на карысць той, хто мае сілу. Бо ў гэтым свеце «чалавек чалавеку воўк».

Права дзіцяці на дзяцінства тут адмаўляецца. У такіх умовах і нарадзілася ў Міхалку дачасная сталасць як сродак самаабароны.

Спачатку наіўнасць дзіцяці і «сталасць» настолькі неаддзельны ў Міхалку, што нават Скуратовіч становіцца ў тупік, не можа зразумець, ці гэта зусім яшчэ дзіцянё перад ім, ці хітрэц, больш, чым ён сам, Скуратовіч. Такім Міхалкам аўтар часам яшчэ і любуецца, бо вельмі ж па-дзіцячы ўсё ў яго атрымоўваецца.

Міхалка выпадкова аказаўся пад дзвярмі ў той час, як хутаранін Скуратовіч і ляснік Сцепуржынскі гаварылі аб схаваным у лесе жыце. Скуратовіч вырашыў дазнацца, чуў Міхалка штонебудзь, стоячы пад дзвярма, ці не.

«— Ты паслухай. Я на цябе ўчора зазлаваў быў, што ты не ў свае справы ўлазіш. А што, гэта добра ўмешвацца не ў сваё. Кожны жыве па-свойму і нікому да гэтага справы быць не павінна.

— Я пад дзвярыма мала стаяў.

«Малое, а якое хітрае, — думаў Скуратовіч, — каб з цябе душу выгнала, гадзюк ты!»

— Вы, можа, думаеце, што я тады падказаў, дзе ў вазоўкі жыта схавана, то каб я так жыў, што не. Вы тады з Толікам як хавалі жыта, то я толькі першую ноч падглядаў праз шчыліну ў сцяне. А больш я нават і не падыходзіў. Калі хто і сказаў, дык гэта Зося. Я ёй раз прызнаўся быў.

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 273.

«Каб ты да сённяшняй ночы не дажыў, — шапталі Скуратовічавы губы, — усё ж ведае, а хітруе».

— А што я ўчора стаяў, і вы думаеце, што я падслухоўваў, то каб я з гэтага месца не зышоў, што не. Мне абы ён папружку аддаў. Гэта папружка татава. А я, дальбог жа, я нічога не чуў, што гаварылася, ці там зноў якое жыта схавана, ці там што… Хай сабе там што хоча, то я нічога не ведаю, бо я нічога не чуў. Дальбог, не. Я толькі чуў, што вы чыталі Сцепуржынскаму Толікаў ліст з Чырвонай Арміі.

Тут Скуратовіч ужо не сцярпеў. Ён загаварыў, хоць ціха, але ўсё адно біў словамі, як абухом:

— Дзе ж ты так і навучыўся? Ад каго ты так і пераняў? Ты хітруеш, то хітруй, але чаго ты яшчэ з мяне здзекуешся, з старога чалавека? Я ж колькі жыву, то ніколі не бачыў і не чуў, каб у такія гады такая душа была ў дзіцяці! Ах, божа мой, божа! Да чаго ты тут мне гэты Толікаў ліст прыплёў і да чаго схаванае жыта!

— Ну я чуў…

— Што ты чуў?!

— Як вы чыталі Толікаў ліст…

Міхалка гаварыў праз слёзы. Яно дрыжэла і калацілася, гэта дзіця!»[1]

Інтанацыі дачаснай «сталасці» ў мове Міхалкі ўвесь час згушчаюцца. У сваім дзіцячым змаганні са Скуратовічам за кавалак хлеба для галоднай сям'і Міхалка паступова пераймае і яго «філасофію жыцця».

Ён расказаў у горадзе пра ўсё, што ведаў пра сувязь Скуратовіча з яго бандытам-сынам, але гэта была толькі помста слабога мацнейшаму. Міхалка не зразумеў, што ёсць людзі, якія яму могуць дапамагчы ў жыцці, якім ён можа верыць. Ён стаў «бітай штукай» і не стаў тым, кім была Зося, — чалавекам, які ўзненавідзеў бы не толькі асабіста Скуратовіча, але і ўсё тое, што ён і яго хутар прыносяць у жыццё.

Хутка павінны прыехаць і арыштаваць Скуратовіча. Міхалка перамог. Але ён па-свойму разумее сваю перамогу.

«— Дзе ты быў, сынку? Няхай бы хоць сказаў, што табе трэба пайсці, то я сам кароў бы паглядзеў. А то…

Міхалка пасля дзівіўся, як гэта ён смела так закрычаў у гэты момант на Скуратовіча. Гэта была нейкая хваравітая ўзбуджанасць.

— «А то»?.. Што «а то»?… Давай сала і хлеба, а то пайду і ўсё выкажу»[2].

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 263.
[2] Там жа, стар. 275.

«Зараз прыедуць арыштоўваць», — думае Міхалка, але яму хочацца яшчэ раз што-небудзь урваць у Скуратовіча. Пастушок Тварыцкі атрымаў у спадчыну не толькі золата, закапанае Скуратовічам (і тут прысачыў!), але і тыя адносіны да жыцця, да другіх людзей, якія сцвярджаў усім сваім існаваннем кулак Скуратовіч і якія перад канцом сваім ён выкладваў перад пастушком:

«Тое, што ты маеш, людзям не паказвай, бо адбяруць. А чалавека чорная часіна заўсёды можа спасцігнуць. Трымай пры сабе і свае думкі, і ўсё, што маеш, бо паразяўляць горлы і глынуць з табой разам...»[1]

Аўтар усё больш падкрэслівае ў вобразе Міхалкі ненатуральнасць і угодлівасць спалучэння дзіцячай наіўнасці і ўласніцкай хітрасці. Сама мова яго гучыць па-рознаму ў залежнасці ад таго, што пераважае ў словах Міхалкі — дзіцячая наіўнасць ці наіўная або ўродлівая «сталасць». У апошнім выпадку мова яго набывае якасці нейкай афарыстычнасці. Тварыцкаму як бы перадаецца абсалютная вера ў тыя «спрадвечныя ісціны», якія выказваў калісьці кулак Скуратовіч чырвонаармейцу Назарэўскаму, а потым і Міхалку:

«Прыдбаеш — будзеш мець. А не прыдбаеш — не будзеш мець».

«Ты памагала ўсяму свету, а сама гінула».

«Кожны сабе зарваць стараецца» і г. д.

У форме такіх гатовых, закасцянелых «ісцін» выказвае свае думкі селянін-уласнік Тварыцкі.

«Ты ніяк пра дзіця не дбаеш, ты думаеш, што дзень пражыў, то і дзякуй богу? А што наперадзе? Ты думаеш, вайны не будзе?.. А ты літасці ад людзей чакаеш? Кожны сабе зарваць стараецца, а ты думаеш, што ўсе добранькія»[2],— папракае ён Зосю.

Працэс фарміравання характару Міхала Тварыцкага, яго псіхалогіі — гэта працэс перарастання чалавечых якасцей у сваю супрацьлегласць. Міхалка стараўся для сваёй сям’і, Міхал Тварыцкі таксама хоча прыхаваць нешта для сям’і на «чорную гадзіну». Тое, што было вельмі чалавечным у першым выпадку, у другім аказваецца адмаўленнем ўсяго светлага ў жыцці, характарызуе Міхала Тварыцкага як ворага той будучыні, якая раскрылася перад яго дачкой Славай.

Перарастае ў сваю супрацьлегласць і такая рыса характару Тварыцкага, як працавітасць. Працавітасць Міхалкі — тая якасць натуры, якая зблізіла яго з Зосяй. «Зборлівасць» Міхала Тварыцкага раз’ядноўвае іх, таму што гэту сваю працавітасць Тварыцкі накіроўвае на тое, каб стаць новым Скуратовічам.

---

[1] Там жа, стар. 278.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 312.

Зося гаворыць яму: «— Я думала, што ты паразумнееш, што ты будзеш магчы пераступіць часамі і высокі парог, калі трэба. А ты такі самы і астаўся, які змалку быў. Я за цябе пайшла, я шанавала тваю працавітасць, але ў які бок ты скіроўваеш гэту працавітасць»[1].

Міхал Тварыцкі — былы батрак. Ён гатоў напамінаць усім, што ён «працавік». Але мазолістыя рукі гэтага «працавіка» накіроўваюцца свядомасцю, якая ўвабрала ў сябе атруту ўласніцкіх перажыткаў.

Пісьменнік шкадуе ў Тварыцкім «працавіка», чалавека, але ён бязлітасны да той «філасофіі жыцця», якой кіруецца гэты чалавек. Пад забітасцю Міхала Тварыцкага, гаворыць пісьменнік вуснамі камуніста Назарэўскага, «хаваецца хітрасць складзістага мужычка так, як ён сам хаваецца пад сваю смярдзючую вопратку. Гэтыя смярдзючыя транты ён любіць і не хоча з імі развітвацца, і яго заскрабе смутак, калі яму скажуць, што дзіця яго мае права ненавідзець іх»[2].

Свой мінулы цяжкі жыццёвы вопыт Тварыцкі абсалютызуе, пераносіць у будучае. Так было заўсёды, і гэта значыцца — «праўда на ўсе вякі». Ад бяды, ад «чорнай гадзіны» можна адкупіцца толькі багаццем. Вось чаму ён ніяк не хоча выпусціць з рук выпадкова знойдзеныя ім дзяржаўныя грошы, якія схавалі ў лесе дыверсанты.

«Самае большае і мацнейшае, што ў яго было, гэта ўпартае трыманне таго, што яму здаецца праўдай. А меркаваць наконт таго, наколькі гэта «праўда» ёсць праўда, ён не быў вялікі ахвотнік»[3].

За яго сентэнцыямі аб тым, што «так было і так будзе», не адчуваецца ні пачуцця сапраўднай клапатлівасці аб дачцы, ні нават сапраўднага страху перад «цёмнай гадзінай». За гэтымі сентэнцыямі адно — халодная і злосная недаверлівасць уласніка да жыцця.

«Жыццё ж няпэўнае, і кожнае стварэнне сваё месца павінна абгарадзіць... Дзіця малое! Слабенькая дзяўчынка! Можа бацьку заб'юць на вайне калі-небудзь, а яна астанецца басаногая сірата. Хіба не павінен бацька падбаць пра яе? А тая справа, на якую гэтыя грошы былі прывезены ў банк? А што яму да таго! Гэта ўсё чужыя людзі, і ён іх ніколі не бачыў і можа бачыць не будзе. Пайдзі, паспрабуй, папрасі ў іх чаго. Дадуць? Ніколі. Прыдбаеш — будзеш мець»[4].

У імя шчаслівай будучыні яго ж, Тварыцкага, дзіцяці, усіх дзяцей, у імя будучыні саміх Тварыцкіх, сцвярджае сваім раманам

[1] Там жа, стар. 349.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 373.
[3] Там жа, стар. 347.
[4] Там жа, стар. 282.

Чорны, трэба быць непрымірымымі да перажыткаў уласніцкай мінуўшчыны, да ўласніцкага свету. І трэба быць чулымі да такіх ахвяр гэтай мінуўшчыны, як Міхал Тварыцкі. Мы адчуваем, як адкрыта радуецца пісьменнік за свайго героя, калі і ў ім паступова абуджаецца новы, сапраўдны чалавек, калі Міхал Тварыцкі скідае з сябе «транты» скуратовіцкай «жыццёвай філасофіі». Радасць за свайго героя як бы нават перашкаджае раманісту і ў канцы твора заставацца ўважлівым псіхолагам-аналітыкам. Перавыхаванне Міхала Тварыцкага адбываецца «пад заслону», пісьменнік, як на свята, сабраў у канцы твора сваіх герояў, каб яны маглі прысутнічаць пры вялікім акце духоўнага абуджэння чалавека. Вялікае шчасце для самога пісьменніка быць на такім свяце, ён верыць, што і чытач з радасцю прыме ўдзел у ім. І ці дзіўна, што ў заключных раздзелах голас аўтара пачынае гучаць урачыста?

«Убачыўшы Міхала Тварыцкага, Зося здзіўлена стала пры дзвярах і не сказала ні слова.

— Зося, — сказаў ён, — я тут буду працаваць, мне ўжо не многа асталося... Я, сказаць табе... Я для Славы...

Ужо ў гэты момант ён выразна адчуваў, што ўся справа не мае пад сабою аніякага грунту, што ўсім гэтым думкам, марам, упэўненасцям — абсалютны канец. Але не мог чалавек не завяршыць усяго словам, якое гэтулькі год насіў у сабе.

— Я дзеля Славы... Яна яшчэ малая, кожны... ну, не кожны, але можа яе пакрыўдзіць... Дзеля яе шчасця я... Каб абаперціся на што магла...

Тут ён пачаў даставаць з кішэняў пазакручваныя ў хустачку залатыя манеты.

— Што гэта?

Запытанне і самы голас яе ацвярозілі яго. Ён глянуў на стол, дзе ляжала ўсё, што падаставаў з кішэняў, і, як бы апраўдваючыся, сказаў:

— Гэта кулацкае, Скуратовічава, таго гада...

Зося падышла, пaглядзела.

— Дзе ты ўзяў?

— Яж кажу, гэта таго гада, ворага.

— Як гэта, калі і дзе?

— Даўно, многа год ужо ад таго прайшло... Я яшчэ недарослы тады быў...

— Чаму ж я дагэтуль нічога не ведала?

— Тады я цябе баяўся, а цяпер хацеў паказаць Славе, як я яе шкадую, стараюся.

— А што яна будзе рабіць з гэтым? Нашто гэта ёй?

— Я ж бачу, што гэта ёй ужо не трэба, што яна жыве… Усе жывуць… Ну, перадайце туды, куды самі ведаеце… Я трымаў пры сабе гэтулькі год…

У гэты ўжо час дзверы з пакоя былі ўжо шырока адчынены, і ўсе, хто там быў, стаялі ў сенцах. Ніхто не абазваўся, усе маўчалі і слухалі гаворку Зосі і Міхала Тварыцкага. Тут стаяў Несцяровіч, некалькі жанчын. Каля самых дзвярэй Ірынка трымала за руку Славу»[1].

Урачыстасць перамогі чалавека над уласнікам, новага над «спрадвечнасцю» афарбоўвае заключныя раздзелы і некаторых іншых твораў Чорнага («Бацькаўшчына», «Люба Лукішская»). Пісьменнік доўга водзіць чытача па нялёгкіх шляхах жыцця сваіх герояў, па лабірынтах чалавечых душ, часам вельмі цёмных, і чытачу па-сапраўднаму радасна разам з героямі «выйсці да святла», з новай сілай адчуць светласць той сучаснасці, у якой ён жыве, якая перамагае цемру мінуўшчыны.

Мы імкнуліся паказаць «філасафічнасць» рамана «Трэцяе пакаленне». Здавалася б, сітуацыя выйгрышная для дэтэктыўна-шпіёнскага твора і толькі: чалавек знайшоў схаваныя дыверсантамі дзяржаўныя грошы. А буйны мастак, мастак-мысліцель здолеў пабудаваць на гэтым твор аб законах жыцця старога свету, аб усталяванні новых асноў чалавечых узаемаадносін, аб нараджэнні новай псіхалогіі, новай маралі. І ўсё гэта з выдатным гістарызмам, з глыбокім псіхалагізмам.

У свой час крытыка папракала Чорнага за тое, што селянін Міхал Тварыцкі занадта нагадвае інтэлігента. Папрок вельмі характэрны. Апавядаючы пра селяніна, паказваючы яго лёс, раскрываючы яго псіхалогію, пісьменнік насыціў свой твор філасофскай праблематыкай. Аднак гэта зусім не ператварыла Тварыцкага ў інтэлігента — ён і адчувае, і думае, і паводзіць сябе як селянін. Але за яго думкамі, паводзінамі, пачуццямі сам мастак бачыць «глыбіню вякоў», паказвае яе чытачу — гэта і надае філасофскую змястоўнасць самым бытавым, здавалася б, падзеям у жыцці селяніна Тварыцкага.

Каб добра адчуць і зразумець змест, пафас, унутраную атмасферу апошніх раманаў і аповесцей Чорнага, яго твораў часу Айчыннай вайны, трэба ўлічваць скразную філасофскую тэму яго твораў 30-х гадоў — тэму ўсталявання новага лёсу працоўнага чалавека, шчаслівага лёсу дзяцей, за якіх і для якіх пакутавалі да рэвалюцыі і ў вайну іх бацькі.

Тварыцкі у «Трэцім пакаленні», апраўдваючы сваю ўласніцкую «зборлівасць», кажа Зосі:

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 334.

— І яно, гэта дзіця, будзе такое, як мы. Нават будзе горшае. Гэта пакаленне не на дабро радзілася на свет. Нашы бацькі на вайне мучыліся. Мы ў вайне і калатні гадаваліся. А гэта малое перад чым, ты думаеш, стаіць? Хіба спакойна на свеце? Хто гэта не ведае, што скора зноў вайну пачнуць? І не такія войны, як былі. Гэта малое пакаленне яшчэ горш за нашых бацькоў і за нас будзе»[1]

Усё гэта Тварыцкі гаворыць, каб апраўдаць сваю ўласніцкую нару, у якой ён хоча адгарадзіцца ад усяго свету. І, вядома, з гэтай філасофіяй «чорнай гадзіны» не згаджаюцца ні Зося, ні аўтар. Але неабходна ўлічваць і другое: аўтар сапраўды хацеў верыць, што «трэцяе пакаленне» — дзеці Тварыцкага, Любы Лук'янскай — і дзеці гэтых дзяцей не зведаюць страшных дарог, па якіх прайшлі папярэднія пакаленні. І раптам — вайна!

«Жалезны звер» вайны зноў рынуўся на ўсход, адбіраючы дзяцей у бацькоў і бацькоў у дзяцей. Балючай ранай жыве ў свядомасці і Нявады («Пошукі будучыні»), і Максіма Астаповіча («Вялікі дзень»), таксама як і ў свядомасці самога Чорнага, гэта — «зноў!».

Зноў пакутуюць на ваенных дарогах дзеці, зноў жорсткасць уласніцкага свету пануе там, дзе наладжвалася новае жыццё! Мы ведаем, як балюча перажываў Чорны разам з героямі сваімі ў апавяданнях і раманах 20-30-х гадоў неўладкаванасць жыцця працоўнага чалавека; нават у бытавых сцэнах яго твораў гучаць ноткі высокай трагедыйнасці (успомнім хоць бы «Хвоі гавораць»).

Лёс дзяцей асабліва хваляваў мастака-гуманіста.

І вось надышоў час, калі звер у аблічча фашыста захацеў адабраць у чалавека ўсё: самую яго будучыню, будучыню яго дзяцей. Ад агню і крыві барвовым стала роднае неба.

У гэты час асабліва на поўную сілу раскрыўся тэмперамент барацьбіта ў творах мастака-гуманіста, у творах эпіка К. Чорнага. Ён надзвычай балюча ўспрыняў і перажываў трагедыю свайго чалавека, свайго народа. Але іменна таму і з тым большай непрымірымасцю ўступіў ён разам са сваім народам у змаганне з фашызмам. Перад ім быў яго стары зацяты вораг — уласнік, уласніцкі свет. К. Чорны ведаў гэтага ворага, яго бесчалавечнасць і бязлітаснасць ён выкрываў у сваіх ранейшых творах.

Што чалавек можа стаць зверам, калі ён зробіцца рабом уласнасці, гэта ведаў пісьменнік. Але тое, што чалавек можа зрабіцца фашыстам — нечым значна горшым за звера, як кажа адзін з герояў К. Чорнага, гэта было цяжкім адкрыццём і для К. Чорнага.

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 334.

К. Чорны быў цесна звязаны з народным асяроддзем, народнай мараллю, ён прайшоў вялікую школу савецкага жыцця, і таму ён разумеў і ў сваіх творах імкнуўся паказаць, што фашызм кідае цень не на чалавека, а на таго, хто спарадзіў, ускарміў фашызм,— на ўласніка, на ўласніцкі свет. «А чалавек — вось ён які», — як бы гаворыць раманіст сваімі творамі, раскрываючы душэўную прыгажосць роднага яму працоўнага чалавека. З нейкай асаблівай страснасцю, з выразным імкненнем уславіць, сцвердзіць тое, што хацеў бы запляміць і знішчыць фашызм, малюе Чорны ў «Пошуках будучыні» «маленькую жанчыну» Волечку і Кастуся Лукашэвіча — дзяцей з чыстай, нічым не забруджанай душой, якіх вайна звяла ў адной хаце. З гэтага імкнення сцвердзіць прыгажосць чалавека і тым самым закляйміць звера ў аблічы чалавека нарадзілася высокая паэзія тых мясцін у рамане «Пошукі будучыні», дзе апавядаецца аб сустрэчы і сумесным гаспадаранні Волечкі і Кастуся.

Наўрад ці можна знайсці ў Чорнага што-небудзь больш паэтычнае, чым гісторыя гэтых дзіцячых душ. Здаецца, што мастацкая энергія, захаваная ва ўсёй творчасці Чорнага, была скіравана на тое, каб, намаляваўшы гэтых дзяцей, паказаць: «Вось што ён такое — чалавек!»

І для яго, для чалавека, для нашага чалавека, які зведаў шчасце сапраўднага жыцця, фашызм рыхтаваў «будучыню» канцлагераў.

Такую «будучыню» ўжо давялося пабачыць аднаму з герояў «Млечнага шляху», і вось як ён апавядае аб гэтым:

«— Ты ведаеш, Ганнуся, — пачаў шаптаць ён. — Я ўжо думаў, што навекі буду без волі і сваіх жаданняў. Я думаў, што ўсё яны ўдушаць і абязвечаць. Я думаў: так і жыццё можа прайсці: разам з сонцам уставаць, каб рабіць цэлы дзень і не мець сваіх жаданняў і патрэб. А ўвечары легчы спаць, каб зранку зноў устаць на работу. І родных у мяне не будзе, і дзяцей у мяне не будзе, хіба, можа, ім трэба было б з маіх дзяцей зрабіць сабе слуг. Ганнуся, у маёй галаве нават склалася горкае ўяўленне. На адну хвіліну мне загадалі адагнуцца ад работы і сказалі: трэба, каб у цябе была дачка, такая, як ты: такога ж цёмнага воласу і з такім звонкім голасам. Мне загадалі мець дачку, бо ім трэба было мець з цёмнымі валасамі і звонкім голасам служанку таму іхняму маладому чалавеку, які павінен будзе вырасці ў мужчыну, пакуль мая дачка народзіцца і вырасце ў дзяўчыну. Мая дачка выростае пры мне, і я яе змалку каля сябе прывучаю да цяжкай работы. Ідзе год за годам, і яна ўжо, як механізм, устае з сонцам, каб дзень рабіць і каб вечарам кінуцца набрацца ў сне сіл да раніцы. Першымі сваімі маладымі гадамі я ведаў іншае жыццё, волю і радасць быць самім сабою. І я

хаваю ад свае дачкі, што ёсць, ці было калісьці іншае жыццё. Бо калі яна будзе ведаць гэта, то жыццё яе стане горкай атрутай, пякельнай пакутай. Калі яна паказвае мне ў далечыню і кажа, што пад тымі далёкімі дрэвамі, мусіць, вельмі добра, што там многа прастору і сонца і што дарогі там ідуць у прывабную шырыню свету, я адгаварваю яе, малую, ад такіх думак. Я шкадую яе і кажу ёй, што ўсё тое, што яна бачыць на свеце, — несапраўднае і фальшывае. Сапраўднае толькі ў тым жыцці, у якім мы з ёю... Бо калі яна будзе ведаць сапраўдны свет, то хіба не будзе яе жыццё ў казарме пакутай навекі... Жыццё маё стала пакутай... Я пакінуў спаць начамі і раніцамі, на ўсходзе сонца мяне салдаты паднімалі ботамі ў грудзі. Вобраз дзяўчынкі не адыходзіў ад мяне. Я аднойчы ўбачыў, што эсэсавец, які стаяў на варце на выхадзе з нашага лагера, як бы задумаўся. Ён стаяў вачыма ад мяне. І было цемнавата. Якое шчасце! Аж скалануўся я ўвесь. Такога выпадку доўга чакаць прыйдзецца. Я падышоў бліжэй да вартавога. Я азірнуўся. Шчасце! Нікога няма. Я схапіў яго за горла. І пасля доўгіх месяцаў смутку ўвесь свет напоўніўся маёю радасцю, калі я адчуваў і бачыў, як эсэсавец канае, сціснуты за горла маімі рукамі. Я лёг і папоўз за агарожу. Праз кіламетраў два я ўстаў і пайшоў. Я хістаўся ўбакі ад слабасці, і ў вачах маіх зямля як бы падала ў бяздонне. Але я ішоў. З вечара было цямней, а надпоўнач стала зорнае неба і вісеў месяц, хоць неўзабаве ён знік. Млечны шлях ішоў праз усё неба. Я глядзеў на зоры і ўзяў кірунак на ўсход. Бо лагер ваеннапалонных быў далёка на захадзе. І ў гэтыя гадзіны пачатку свае вялікай дарогі я ўсё бачыў перад сабою вобраз той дзяўчынкі. Я думаў, што яна павінна радзіцца ў мяне на свет, каб уведаць, што свет вялікі, вольны, шчаслівы, радасны і ніякай казармы ў ім не будзе чалавеку, і што жыць на свеце — гэта значыцца мець шчасце. І яшчэ дзеля чаго павінна нарадзіцца яна, гэта — каб перадаць сваім ужо дзецям маю нянавісць да фашызму...»[1]

Калі сатырычныя фельетоны Чорнага часу Айчыннай вайны, вельмі яркія і страсныя, можна параўнаць са зброяй, якой абстрэльваюць першыя эшалоны, акопы ворага, дык раманы яго былі той цяжкай артылерыяй, якая біла па глыбокіх тылах фашызму.

У сацыяльна-філасофскіх раманах «Пошукі будучыні», «Вялікі дзень», у філасофскім рамане «Млечны шлях» раскрываюцца сацыяльна-гістарычныя вытокі, сацыяльна-псіхалагічныя прадпасылкі самай агіднай з'явы ў гісторыі — фашызму.

[1] К. Чорны. Млечны шлях. «Полымя», 1954, № 11, стар. 22.

У імя чалавека, у імя будучыні чалавека і чалавецтва трэба быць непрымірымым да таго свету, што парадзіў «чуму XX стагоддзя», да ўласніцкага свету — вось філасофска-гуманістычны пафас твораў Чорнага ваеннага часу.

Можна гаварыць аб пэўных мастацкіх недахопах гэтых твораў: пісьменніку часам неставала ведання канкрэтных умоў жыцця і барацьбы беларускага народа ва ўмовах акупацыі.

І ўсё ж можна толькі здзіўляцца, што па свежых слядах падзей пісьменнік здолеў узняцца да такіх вялікіх абагульненняў. Але, уласна кажучы, здзіўляцца не прыходзіцца: уся творчасць Чорнага падрыхтавала яго да такога паглыблена філасофскага пранікнення ў жыццё. І зусім заканамерным было тое, што ў апошніх буйных творах яго вельмі выразныя сталі жанравыя рысы філасофскага рамана, якія асабліва моцна праявіліся ў «Млечным шляху» — творы, які, дарэчы, усё яшчэ незаслужана ігнаруецца нашай крытыкай. Зразумець і ацаніць гэты арыгінальны і вельмі глыбокі антыфашысцкі твор можна, толькі ўлічваючы, што гэта «чыста філасофскі» раман. Тады ўсё стане на месца: і ўмоўнасць вобразаў і пэўная неверагоднасць сітуацый.

* * *

К. Чорны асабліва многа зрабіў для выпрацоўкі эпічнай традыцыі ў беларускай літаратуры. Імкнучыся да найбольш мастацкай самастойнасці вобразаў і карцін, Чорны прымае аналітычную, падкрэслена эпічную манеру апавядання. Задачу сваю як мастака Чорны бачыць перш за ўсё ў тым, каб раскрыць унутраныя пружыны паводзін людзей, гістарычныя заканамернасці жыцця і потым ужо самім ходам сюжэта сцвердзіць свой камуністычны ідэал, вынесці прыгавор над адмоўным, аджыўшым не з дапамогай «публіцыстычных прыпісак», а праз логіку жыццёвых фактаў.

Пры ўсім гэтым стылю Чорнага менш за ўсё ўласціва бясстраснасць. Чорны — гэта перш за ўсё непрымірымы змагар з уласніцкім светам, пісьменнік вялікай душы і сэрца. Кожны твор яго — «бура пачуццяў», якая хаваецца пад знешне спакойным апавяданнем.

Унутранае, эмацыянальнае напружанне мастацкага тэксту Чорнага абумоўлена не толькі тым, што сам апавядальнік з’яўляецца гуманістам-змагаром, які не можа быць раўнадушным да «дабра і зла», але і тым, што і героі яго жывуць у пастаянным душэўным напружанні, у іх заўсёды «бура ў душы». За эпасам праглядваецца драма.

Таму так характэрныя для Чорнага маналогі-споведзі, часам проста трагедыйныя. У пераломныя моманты душэўнага жыцця пачуцці ў герояў Чорнага «крычаць».

Пры сустрэчы з Толікам Скуратовічам пачуцці і словы з душы Міхала Тварыцкага рвуцца, «просяцца ў свет», бура «ўскіпае» нават у душы старога Стафанавіча, калі жыццё прывяло яго да парога Любы Лук'янскай, якую ён калісьці груба прагнаў ад парога свайго дома.

У «Бацькаўшчыне» маналогі-споведзі носяць выразна публіцыстычны характар (у пазнейшых творах яны больш псіхалагізавання).

Сустрэўшыся з Павалам Нямірам, Леапольд Гушка ў страсных словах выкладвае ўсё, што набалела ў яго на душы:

«— Я ссвівеў. А Сурвіла — дык той памаладзеў. Што яму вайна! І я збіраўся ва ўцекачы выязджаць і ён збіраўся. Дык я вопратку прадаў ды бракаванага салдацкага каня за дзесяць рублёў купіў на гэта. Многа я на гэтым кані наехаў бы...» і г. д.[1]

Стары Няміра спавядаецца нават незнаёмаму, якога сустрэў у лесе. Вялікім недахопам у «Бацькаўшчыне» з'яўляецца тое, што пісьменнік часам прымушае герояў гаварыць не толькі аб тым, што ў іх набалела, але і тлумачыць за аўтара нейкія падзеі, дапамагаць аўтару звязаць сюжэтныя лініі. Даходзіць да таго, што рабочы з лесапільні падрабязна растлумачвае незнаёмаму чалавеку (Сымону Чуйку) таямніцы падпольнай барацьбы. І для пазнейшых твораў Чорнага характэрны маналогі-споведзі. Скуратовіч спавядаецца нават перад пастушком сваім, але гэта апраўдана псіхалагічным станам яго: Скуратовіч адчувае, што яго свет рушыцца, што і для яго самога надыходзіць канец.

Трэба сказаць, што Даная асаблівасць стылю Чорнага (маналогі-споведзі, абвостранасць думак і пачуццяў) стала амаль пануючай у творах яго часу Айчыннай вайны. І гэта не выпадкова.

У час вайны як ніколі ўсе думкі і пачуцці людзей ішлі ў адным кірунку. «Бо прыйшла пара самага важнага, сапраўды цяпер адзінага, ад чаго залежыць усё іншае. Гэта: жалезная неабходнасць сцерці з твару зямлі лютага крывавага звера» (К. Чорны. «Беларуская проза і драматургія часу Айчыннай вайны»). Аналізуючы апавяданні Лынькова часу Айчыннай вайны, Чорны адзначаў, што героі ў Лынькова «вырысаваны ў моманты найбольшага абвастрэння іх пачуццяў і думак, тады, калі ад чалавечых намыслаў адыходзіць тое, што ў звычайны час бывае як неабходнасць, а цяпер робіцца нецікавым, няважным, як дробнае непатрэбства»[2]. І ўсё ж Лынькоў у такіх апавяданнях, як «Дзед Аўсей і Палашка», паказвае сваіх герояў занятых і бытавымі клопатамі, дэталёва апісвае нават кухонныя справы партызанскага атрада. Такіх сцэн мы не сустрэнем у творах Чорнага аб

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 484.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 6, стар. 447.

Айчыннай вайне. Усе думкі і пачуцці пісьменніка і герояў поўнасцю сканцэнтраваны на галоўным. Гэта і завастрае паказ, узмацняе гуманістычны накал твораў і адначасова неяк звужае і нават збядняе мастацкія карціны.

У «Пошуках будучыні» партызаны сустрэлі нямецкага дыверсанта паляка Люцыяна Акаловіча, які страціў душэўную раўнавагу, убачыўшы, што фашысты растапталі ўсё, у тым ліку і яго Польшчу. Партызан Тамаш адразу патрабуе «Спавядайся!»

І Акаловіч выкладвае ўсё, бо тое, што служыў ён «фашыстам, а не людзям», мучыць цяпер яго.

Спавядаюцца адзін перад адным і персанажы «Млечнага шляху», хоць яны і баяцца сказаць занадта многа, баяцца раскрыцца перад тымі, хто з імі побач.

Нельга адмаўляць, што такія маналогі-споведзі часам умоўныя. Тым не менш яны — не толькі слабасць, але і сіла стылю Чорнага. У лепшых творах сваіх праз такія маналогі пісьменнік не толькі выварочвае перад чытачом душу чалавека, але і дае страсны гуманістычны прыгавор пэўным з’явам жыцця. Нямала суровых і жорсткіх слоў сказаў пісьменнік пра фашызм. Але, магчыма, нідзе так страсна і поўна не выяўляюцца яго адносіны да гэтай чумы XX стагоддзя, як у маналогу-споведзі студэнта ў «Млечным шляху», які прыводзіўся вышэй.

«Крык душы», маналог-споведзь з’яўляецца характэрнай адзнакай мастацкага стылю мастака-гуманіста Чорнага. Вельмі часта такі маналог героі Чорнага «шэпчуць», «мармычуць» самі сабе, асабліва тыя з іх, хто вылучаецца замкнутым, нелюдзімым характарам (Тварыцкі, Нявада, Астаповіч і інш.). Такім жа крыкам душы звычайна з’яўляецца і ўнутраны маналог у творах Чорнага і якраз таму, што героі яго жывуць у пастаянным душэўным напружанні.

У творах Чорнага 30-40-х гадоў гэта напружанне заўсёды абумоўлена канкрэтнай сюжэтнай сітуацыяй. Напрыклад, у тым жа рамане «Млечны шлях» людзі пастаўлены ў такія абставіны, што ўсе пачуцці іх завостраны да крайнасці. Пісьменнік свядома шукае сітуацый, якія б дазвалялі яму ўбачыць і паказаць чалавека ў момант крайняга псіхалагічнага напружання. Цікавую ў гэтым сэнсе задуму выношваў Чорны ў апошнія гады жыцця. Па сведчанню Глебкі, ён абдумваў раман, у якім збіраўся раскрыць душу жанчыны-маці, якая згубіла маленькую дачку, а потым праз некалькі год выпадкова сустрэлася з ёю ў фашысцкім канцлагеры. Жанчына ўпэўнена, што дачка яе памерла. Яна палюбіла «чужую» дзяўчынку-«сірату», шкадуе, ратуе яе, як сваю, а душа яе разрываецца паміж памяццю аб сваёй «страчанай» і гэтай «прыёмнай».

У рамане «Бацькаўшчына» адчувальна ўзрасло майстэрства дэталі. Майстэрства дэталі — гэта ўменне знайсці, падмеціць тое талстоўскае «ледзь-ледзь», якое вылучае прадмет ці з’яву з тысячы іншых. Жывая, каларытная дэталь — важнейшы сродак мастацкай характарыстыкі ў Чорнага.

Вось у «Бацькаўшчыне» апісваецца гарадскі рынак. Пісьменнік гаворыць пра шыльду старой ратушы («Канцелярия городского пристава»), пра тое, што на рынку «гармідар быў страшэнны», што «адзванілі ў царкве» і «ад’енчылі таксама і касцельныя званы», і чытачу ўжо не трэба тлумачыць, аб якім часе апавядаецца і хто жыў у гэтым гарадку. Адзначым тут і такую моўную тонкасць: касцельныя званы не адзванілі, а «ад’енчылі». Калі патрэбна, Чорны ўмее ажывіць у слове каларыт той мовы, з якой гэта слова запазычана (у даным выпадку — польскай).

Гаворачы пра майстэрства дэталі, мы павінны мець на ўвазе, што яно непарыўна звязана з майстэрствам кампазіцыі: дэталь павінна быць не толькі яркай, але і эстэтычна апраўданай, строга неабходнай у мастацкім творы. У «Бацькаўшчыне», а яшчэ больш у «Трэцім пакаленні», «Ірынцы» Чорны ўмее ўбачыць і паказаць, як скрозь масу выпадковасцей прабіваецца гістарычная заканамернасць, неабходнасць. Пісьменнік таму не баіцца «ўвязнуць» у дробязях, дэталях, смела паказвае з’явы жыцця ва ўсёй іх шматграннасці і «несіметрычнасці».

Рэальная шматграннасць і філасофскае адзінства — вось найбольш агульная формула мастацкага стылю, да якога пісьменнік імкнуўся ў лепшых сваіх творах.

К. Чорны належыць да ліку тых майстроў, у якіх з твора сапраўды нельга прыняць «адну сцэну, адну фігуру, адзін такт са свайго месца і паставіць на другое, не парушыўшы значэння ўсяго твора» (Л. Талстой).

Калі чытаеш творы Кузьмы Чорнага, перш за ўсё здзіўляешся спакойнаму, упэўненаму паглыбленню мастака ў матэрыял. Няма тут сутаргавых спроб хутчэй выбрацца «на паверхню», растлумачыць чытачу адразу ўсё і выказаць свой канчатковы погляд па тое, што паказваецца.

Напружаную працу Чорнага над кампазіцыяй лепш за ўсё назіраць на матэрыяле твораў часу Айчыннай вайны, бо маюцца рукапісы гэтых твораў.

З выключнай дэталёвасцю, з усімі бытавымі і псіхалагічнымі падрабязнасцямі апісвае Чорны ў рамане «Пошукі будучыні» не толькі падзеі часу вайны, але і «прадгісторыю» іх. Дзень за днём праходзіць перад чытачом жыццё дзяцей, у якіх вайна адабрала дзяцінства. «Выгнанец» Кастусь, пахаваўшы па дарозе бацьку, прыпыніўся часова ў чужой вёсцы. Кастусь вельмі гаспадарлівы і

«сталы» ў кожным сваім слове і ўчынку, як і тая адзінокая маленькая гаспадыня, у хаце якой ён выпадкова апынуўся. Але іменна таму, што ноша, якая лягла на плечы маленькіх герояў, занадта вялікая, асабліва бачна, якія яны ўсё яшчэ дзеці, нягледзячы на ўсю іх «сталасць».

Кастусь з дзіцячым страхам перад вялікім і чужым светам імкнецца як мага далей адцягнуць неабходнасць выбірацца з Волечкінай хаты ў дарогу. Маленькая гаспадыня «жаночым пачуццём» зразумела яго дзіцячыя хітрыкі, ды ёй і самой не хацелася, каб ён пакінуў яе адну. І яна стараецца даць зразумець Кастусю, што ў яе жыта не пасеяна і дроў няма...

Выпісваючы ўсе падрабязнасці жыцця сваіх герояў, дабіваючыся таго, каб твор быў «шматгранным, як сама рэчаіснасць», Чорны ў той жа час умее пазбегнуць прыземленага бытавізму, умее дабіцца, таго, каб твор яго быў пэўным «філасофскім адзінствам», каб усё ў творы яго было апраўдана і ўзаемазвязана. Сувязь паміж часткамі, паміж сцэнамі і дэталямі ў пісьменніка не толькі сюжэтная. Як і ў кожным сваім творы, у «Пошуках будучыні» аўтар развівае пэўную філасофскую думку аб жыцці. Думка гэта надзвычай шматгранная, паколькі яна арганічна вырастае з самога жыццёвага матэрыялу і праламляецца ў кожным вобразе, у кожнай сцэне і дэталі.

Чалавек, які перастае быць чалавекам, становіцца горшым за звера — вось думка, якая пранізвае раман «Пошукі будучыні». Каб паказаць і падкрэсліць усю глыбіню маральнага падзення фашыстаў, пісьменнік ва ўступнай частцы рамана з усёй сілай свайго таленту раскрыў і паказаў сапраўдную прыгажосць чалавека, душа якога не скалечана прагай нажывы і чалавеканенавісніцтвам.

Усё ў творы, кожная дэталь, падпарадкавана выражэнню гэтага гуманістычнага філасофскага погляду на жыццё. Усё вызначаецца агульнай задумай.

Пры супастаўленні розных рэдакцый твораў пісьменніка часу Айчыннай вайны можна выразна бачыць, наколькі важнай, вядучай у творчым акце мастака з'яўляецца іменна агульная задума. Паказальна, што больш за ўсё перапісваў і перапрацоўваў Чорны якраз першыя раздзелы сваіх раманаў і аповесцей, пакуль творчая задума яшчэ толькі выкрышталізоўвалася. З рукапісаў бачна, што самым складаным для яго пры напісанні «Вялікага дня» было адчуць, устанавіць, што ідэйна-кампазіцыйным стрыжнем рамана павінна быць лінія Блецькі з спынам, а не Астаповіча. Як толькі гэта было знойдзена, работа пайшла амаль без пераробак і паправак.

Імкнучыся да філасофскага адзінства ў сваіх творах, пісьменнік дабіваецца, каб кожная дэталь у яго была неяк звязана

з усім, што адбываецца ў творы, і гэта можна адчуць нават у дробязях.

У першым і другім варыянтах «Пошукаў будучыні» Волечка поіць хворага Густава Шрэдэра з кубка. У трэцім варыянце — з лыжачкі. Здаецца, што гэта ўдакладненне, якое павінна толькі падкрэсліць слабасць хворага. Але ў кантэксце ўсяго твора праўка гучыць інакш. Праз шмат гадоў зноў з'явіцца ў тую ж мясцовасць Густаў Шрэдэр. Сын яго, фашыст, аддзякуе Волечцы за бацьку, кінуўшы яе дачку ў канцлагер. А Кастусь «накорміць» куляй Шрэдэра-бацьку, свайго старога знаёмага, якога калісьці паіла з лыжачкі маленькая гаспадыня.

У аўтара выключнае ўменне бачыць кожную дэталь у кантэксце ўсяго твора. Сувязь паміж часткамі і цэлым настолькі арганічная, што варта пісьменніку змяніць імя героя, як светацені ў творы перамяшчаюцца, кладуцца ўжо неяк інакш. У першых варыянтах «Пошукаў будучыні» сын палоннага немца называўся Фрыдрыхам. У апошнім варыянце пісьменнік назваў яго імем бацькі — Густаў. І гэта адразу стварыла новы эмацыянальна-псіхалагічны падтэкст у рамане. Па слядах аднаго Густава Шрэдэра прайшоў другі, і бесчалавечнасць гэтага другога, каменданта канцлагера, падкрэсліваецца тым, што ён дзейнічае ў мясцовасці, дзе яшчэ памятаюць тое дабро, што было зроблена чужому чалавеку з тым жа імем.

У творах Чорнага ўсё мае сваё развіццё. Не знайшлося сыну фельчара месца ў падзеях Айчыннай вайны, пісьменнік апускае ў апошняй рэдакцыі твора і словы жонкі фельчара, з якіх чытач даведваецца пра Яся. Не спатрэбіўся сын, пісьменнік выкідвае з рамана і вобраз жонкі.

Асабліва складанае развіццё і паглыбленне атрымлівае ў творах псіхалагічны свет герояў. У паказе дыялектыкі душы Чорны быў сапраўдны майстар. У рамане «Вялікі дзень» ёсць такое месца. Забойца брата Адам Блецька зрывае са сцяны чужога дома каўбасы і сыры. Ён ужо зусім здзічэў ад голаду і страху. І раптам бачыць прыгожую дзяўчыну, дачку Астаповіча, якая таксама заўважыла яго, былога «франта на ўсю акругу», з мяшком чужых каўбас. І ў гэты момант у душы братазабойцы і злодзея ўспыхнула пачуццё «страшнага смутку» па ўсяму, што стала яму недаступным цяпер.

Гэты смутак не толькі жыве ў душы Адама Блецькі, але і неяк мяняецца ў адпаведнасці з тым, як ўсё ніжэй падае ён. Прайшоўшы вывучку ў фашыста Тоўхарта, Адам Блецька вяртаецца ў сваю мясцовасць, і тут па-новаму раскрываецца тое, здавалася б, вельмі чалавечае пачуццё, што ўспыхнула ў ім калісьці.

У накідзе плана да ненапісаных раздзелаў рамана «Вялікі дзень» Чорны так вызначае далейшы напрамак псіхалагічнага развіцця вобраза Адама Блецькі:

«Адам упершыню бачыць Марыну і ўспамінае, што прайшло многа гадоў і яна ўжо не тая. Расчараванне, злосць, быццам яго смяртэльна пакрыўдзілі і злосна насмяяліся з яго. Ён адразу ўзненавідзеў Марыну і вялікай асалодай яму стала рабіць ёй зло».

Кулацкі сынок, лакей фашыста Тоўхарта пачынае люта ненавідзець усё, што не дасталося яму, мінула яго рук. Па яго віне гіне дачка Марыны Настачка. Так праходзіць праз увесь твор і атрымлівае завяршэнне «страшны смутак», які некалі ўспыхнуў у душы Адама Блецькі.

Надаючы вялікае значэнне кампазіцыйнай арганізацыі матэрыялу, уменню, як гаварыў пісьменнік, «весці чытача да ідэі, канцэнтраваць яго цікавасць, яго думкі і пачуцці на галоўным», Чорны пры рабоце над творам старанна пазбаўляецца ад усяго, што не з’яўляецца строга неабходным з пункту гледжання цэлага.

У першай і другой рэдакцыях «Пошукаў будучыні» ёсць многа групавых сцэн. Вялікае замілаванне да чалавека працы, да родных мясцін укладваў пісьменнік у характарыстыку вяскоўцаў, сумлічан, сярод якіх жывуць Кастусь і Волечка. З цёплай усмешкай апісвае ён некалькі наіўных у сваёй шчырай дабраце вясковых людзей, якія падпісваюцца пад паперкай фельчара аб хваробе палоннага, падпісваюцца «ахвотна на добрую справу, робячы, як яны думалі, дабро хвораму немцу». Кожны з іх перш чым падысці да стала ўсё раскажа пра сябе, каб толькі не зрабіць тут нешта не так, каб не пашкодзіць сваім подпісам палоннаму і канваіру. Сумлічане выступаюць на сцэну, калі трэба змалаціць жыта Волечцы, калі яна цяжка захварэла. І заўсёды групавыя сцэны вельмі яркія і каларытныя. Нягледзячы на гэта, пісьменнік ахвярує імі ў інтарэсах кампазіцыйнай цэласнасці твора. У драматычным творы, які пісаўся на тым жа матэрыяле, магчыма, і да месца былі гэтыя групавыя сцэны. У рамане ж занадта выразна адчуваецца іх ілюстрацыйнасць, а ілюстрацыйнасці Чорны стараўся пазбягаць. Больш таго, сцэны гэтыя не толькі не дапамагалі, але і перашкаджалі раскрыццю галоўных вобразаў рамана. Ад таго, што Волечку і Кастуся акружае многа людзей, гатовых у любую хвіліну прыйсці ім на дапамогу, іх жыццё, праца, іх «сталасць» набываюць характар гульні. Знікае тая суровая жыццёвая неабходнасць, якая фарміравала характары гэтых дзяцей. Адчуўшы гэта, пісьменнік адмаўляецца ад мясцін, у якія ён уклаў столькі сэрца.

«Твор,— гаварыў Чорны,— павінен быць адзінай мелодыяй, да канца цэлай, а не паасобнымі акордамі, хоць паміж сабой і

блізкімі»[1]. Гэта высокае патрабаванне да кампазіцыі твора ён імкнуўся рэалізаваць на практыцы, дабіваючыся поўнай выразнасці ідэі, дзейснасці твораў.

Калі гавораць аб беларускай прозе, імя Чорнага часта ставіцца побач з Коласам. Іх збліжае выключная народнасць ва ўсім — у мове, у адносінах да рэчаіснасці, у маральных крытэрыях.

І разам з тым гэта пісьменнікі вельмі розныя па мастацкаму стылю, па творчым аблічвы. На іх адрозненне мы і звернем у даным выпадку ўвагу перш за ўсё.

Ужо гаварылася, што Чорны вельмі паслядоўна ішоў да прозы падкрэслена аналітычнай і псіхалагічнай. Проза ж Коласа як бы «прымірала» тыя стылёвыя тэндэнцыі, якія ў 20 і 30-я гады здаваліся часам супрацьлеглымі: для прозы Коласа аднолькава характэрны аналіз і паэзія. Вось чаму стыль Коласа можна браць за нешта «зыходнае», «цэнтральнае» пры вызначэнні стылю іншых беларускіх празаікаў: прыхільнікаў «паэтычнай прозы» і тых, што развівалі прозу псіхалагічна-аналітычную.

Склад светаўспрыймання Чорнага быў такі, што ўсякая з’ява, самая дробная, бытавая, але ў якой выяўлялася прыніжанасць, духоўнае калецтва чалавека, неўладкаванасць жыцця яго, настолькі глыбока «раніла» памяць мастака, што з’ява гэта жыла ў ім, як балючы ўспамін, які ўвесь час «кроватачыў».

Гэта якасць светаўспрыймання пісьменніка, абумоўленая нялёгкім жыццёвым вопытам парабкоўскага сына, які «выйшаў з самага дна беларускага жыцця-быцця», не магла не паглыбіцца ў перыяд, калі Чорны асабліва захапляўся магутным, але «пакутлівым» талентам Дастаеўскага (другая палавіна 20-х гадоў).

Сваю ўражлівасць Чорны як бы пераносіць і на герояў сваіх твораў, і таму яны жывуць у пастаянным душэўным напружанні, якое часам мяжуе з псіхалагічнай траўмай.

Праўда, Чорны паступова пазбаўляецца сам, а з ім разам і яго героі ад рэфлектыўнасці, хваравітай раскіданасці пачуццяў і перажыванняў, характэрных для рамана «Сястра» і зборніка «Пачуцці». На месца рэфлексіі прыходзіць глыбокі мастацкі аналіз духоўнага жыцця чалавека. Чорны вучыцца ствараць вобразы людзей цэласных, моцных характарам, такіх, як Леапольд Гушка, Люба Лук’янская і г. д.

І ўсё ж нейкая падкрэсленая абвостранасць пачуццяў, перажыванняў, думак застаецца характэрнай рысай духоўнага і інтэлектуальнага жыцця герояў Чорнага не толькі ў творах 20-30, але і 40-х гадоў. Пісьменнік, які заўсёды завастрае думкі і пачуцці сваіх герояў у нейкім адным напрамку і тым самым стварае

[1] «Полымя рэвалюцыі», 1935, № 5, стар. 155.

моцную ўнутраную эмацыянальна-псіхалагічную напружанасць, звычайна траціць у нечым іншым, таксама вельмі важным.

Мы маем на ўвазе ўменне мастака зберагчы ўсе жыццёвыя прапорцыі, уменне быць да канца натуральным у мастацтве, даючы жыццёвыя фарбы ва ўсёй іх «некранутасці».

Сіла, своеасаблівасць і адначасова пэўная аднабаковасць стылю і творчай манеры Чорнага добра адчуваюцца пры супастаўленні яго твораў з творамі Коласа.

У кожным творы Коласа, акрамя канкрэтнай мастацкай ідэі, прысутнічае яшчэ глыбокая філасофская (і вельмі народная) мысль аб невычэрпнасці форм і праяўленняў жыцця. Мысль гэта і ў стылі Коласа выяўляецца: у выключным багацці жыццёвых фарбаў, у непаўторнай натуральнасці чалавечых пачуццяў.

К. Чорны схільны завастраць самыя звычайныя «бытавыя» ўражанні і перажыванні чалавека і як бы абсалютызаваць многае з таго, што ў Коласа застаецца такім жа простым і натуральным, як і ў самім жыцці.

Узяць, напрыклад, такую сцэнку, да якой Чорны зноў і зноў вяртаецца ў сваіх апавяданнях, раманах, п'есах («Начлег у вёсцы Сінегах», «Ідзі, ідзі», «Лета», «Ірынка» і інш.): хлопчыка-пастушка будзяць на золку, а яму так па-дзіцячаму хочацца спаць, спаць... Звычайная для вёскі, якой ведалі яе і Чорны і Колас, сцэнка! Яна можа выклікаць і боль у сэрцы і цёплую ўсмешку. Так яна і малюецца ў Коласа.

«Ганна, маці Лабановіча, была жанчына добрая, працавітая, руплівая, усё старалася зрабіць сама, за ўсіх заступалася. Яна не раз плакала, будзячы Юзіка гнаць каровы, бо таму так хацелася паспаць. Хоць адну лішнюю мінуту старалася яна прыбавіць на яго салодкі ранічны сон, а калі ён устане, то стаяла перад ім, памагала яму сабрацца і рабіла ўсё, што толькі можна зрабіць, каб улагодзіць сына.

— Змоладу трэба ў работу ўцягвацца,— стаяў на сваім дзядзька Марцін,— нябось, як вырастуць гультаямі, то дзякуй не скажуць табе за гэта.

Сказаўшы так, падышоў да пасцелі. Закрыўшыся з галавою ў коўдру, спаў яго самы меншы пляменнік Якуб, самы лепшы дзядзькаў прыяцель. Нахіліўся да яго дзядзька і стаў шаптаць яму штосьці на вуха. Якуб нешта буркнуў, а дзядзька Марцін зарагатаў самым шчырым смехам, пасля чаго сказаў:

— Якуб у мяне — чалавек. Гэта не Юзік. Таго трэба з музыкаю падымаць, а Якуб, як слова гаварыць, падымаецца, калі трэба. Гэта першы гаспадар у доме.

Пахвалены Якуб — яму было гадоў шэсць — паказаў сваю галоўку з-пад коўдры, бліснуў на брата цёмнымі вочкамі, усміхнуўся ды схаваўся зноў пад коўдру.

— Мама! Ідзі сюды,— паклікаў ён матку: яму трэба была нейкая адзежына, бо ён надумаўся ўставаць, каб апраўдаць сваю гаспадарчую рэпутацыю»[1].

Такія ж самыя бытавыя і паўсядзённыя ўражанні і ўспаміны не толькі ў свядомасці самога Чорнага, але і ў свядомасці яго персанажаў застаюцца на ўсё жыццё як цяжкая псіхалагічная траўма. У апавяданні Чорнага «Быльнікавы межы» (1925 г.) селянін кажа:

«Дзіця — ногі ў яго папрабіваны іржышчам, раны залеплены зямлёю, і ён з плачам пабяжыць, кульгаючы па полі. А раніцою ён, як нежывы, спіць, набегаўшыся за дзень. Сонца яшчэ не ўзышло, а ты яго цягнеш з пасцелі. Усхваціцца ён сонны, вочы заплюшчаны, ізноў кінецца, ты зноў валачэш, сцягваеш яго з пасцелі. Здаецца стаў бы перад ім на калені: на, забі мяне гада за ўсё гэта»[2].

У рамане «Ідзі, ідзі»:

«Як той казаў, як мы робім! Хто ведае наша гора, дык той скажа. Праўда ці не? Я ж кажу, як мы робім? З цёмнага да цёмнага, як сабака які жывеш. А дзіцё тое ў цябе! Яно ж праз сэрца тваёю крывёю пройдзе, пакуль ты яго выгадуеш... Ты яго і б’еш часам, і заснуць яму не даеш, калі ён на цямочку аж вачэй расплюшчыць не можа, аж енчыць небарака, аж просіцца перада мною, моліцца, як перад катам якім, а ты яго валачэш з цёплае пасцелі босага ў расу, у туман, у непагадзь...»[3]

З рамана Чорнага «Сястра» ў раман «Зямля», а потым у аповесць «Лявон Бушмар» пераходзіць адна і тая ж дэталь: чалавек успамінае, як сварыліся ў хаце за старую адзежыну, «што засталася ад нябожчыка, бацькавага бацькі. Прыходзіла па вопратку бацькава сястра, бацька ж рваўся ўсё прагнаць з хаты. Тая вопратка, можа, і каштавала ўсяго якую двухзлотку, а колькі было сказана з-за яе ўсялякіх крыўдных слоў»[4].

Псіхалагічная манера Чорнага падпарадкавана мастацкай задачы: выявіць страсны гуманістычны пратэст савецкага мастака, савецкага чалавека супраць усяго, што вякамі калечыла душу чалавека, супраць таго, каб шчасце ці няшчасце людзей вымерваліся ўласнасцю, багаццем, нейкімі дробязямі, што засмечваюць жыццё чалавека.

Вядома, Чорны рос як мастак і як мысліцель, мастацкі псіхалагізм яго рабіўся ўсё больш здаровым, менш рэфлектыўным.

---

[1] Я. Колас. У глыбі Палесся. Аповесці, 1948, стар. 195.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 1, стар. 71.
[3] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 282.
[4] Там жа, стар. 34.

Але і героі найбольш спелых твораў Чорнага жывуць у пастаянным душэўным напружанні, пачуцці іх «крычаць», у людзей «бура ў душы», якая вельмі часта прарываецца ў маналогах-споведзях, мыслі ў іх завостраны ў адным кірунку, усё ў чалавеку як бы сабрана ў адзін фокус. І гэта не пераходнае ў творчасці Чорнага; справа тут у самім складзе светаўспрыймання, у мастацкім бачанні свету, уласцівым Чорнаму.

Своеасаблівасць псіхалагічнай манеры Чорнага можна добра адчуць, параўноўваючы няскончаную яго драму «Аксеня Чадавецкая» (1937 г.) з аповесцю Коласа «Дрыгва».

Сюжэт драмы Чорнага нагадвае адну з сюжэтных ліній коласаўскай «Дрыгвы». І коласаўская Аўгіння і гераіня драмы Чорнага — абедзве выходзяць замуж за кулака і абедзве яны вельмі скора вымушаны пашкадаваць аб гэтым. І тая і другая пачынаюць шукаць сваё шчасце ў барацьбе за народную справу.

Цікава бачыць, як зусім па-рознаму малююць два мастакі душэўную драму сваіх гераінь, якія апынуліся амаль што ў аднолькавых абставінах. Аўгіння Коласа — гэта не толькі ахвяра цяжкіх грамадскіх і жыццёвых калізій, яна разам з тым вясёлая, прыгожая жанчына, якая жыве і нейкімі бытавымі, паўсядзённымі клопатамі, інтарэсамі, што не маюць непасрэдных адносін да яе «драмы». Духоўны свет коласаўскай Аўгінні не канцэнтруецца ўвесь у драме, ён шырэй, чым яе псіхалагічная драма.

Зусім іншае Аксеня Чорнага. Яна — толькі носьбіт душэўнай драмы. Усе мыслі і пачуцці яе завостраны ў адным кірунку. Яшчэ калі Аксеня выходзіла за кулака Цвірку, у ёй жыла псіхалагічная траўма: пачуццё віны перад бацькам, які ўвесь свой век пражыў у холадзе і нішчымніцы. Каб сагрэць яго старасць, Аксеня і рашаецца стаць жонкай нялюбага кулака Цвіркі. Але вось у час бежанства (вайна) Цвірка спрабуе атруціць яе хворага бацьку, каб развязацца з ім. Такім чынам, ахвяра, прынесеная Аксеняй дзеля бацькі, павярнулася супраць яго ж.

Усё духоўнае жыццё гераіні Чорнага амаль зведзена да псіхалагічнай раны, якую прычыніла ёй жыццё. У гэтым нельга не бачыць пэўнай аднабаковасці ў поглядзе на чалавека. Завастраючы ўсе думкі, пачуцці яго ў адным кірунку, Чорны непазбежна абядняў сувязі чалавека з навакольным светам, ізаляваў яго. І гэта — недахоп яго псіхалагічнай манеры. Але ёсць у гэтай манеры і свае выключныя вартасці. Выкарыстоўваючы вядомы афарызм, можна сказаць: недахопы мастацкага стылю Чорнага з’яўляюцца працягам яго вартасцей, усё ў стылі сапраўднага мастака арганічна звязана. Завастраючы, канцэнтруючы думкі і пачуцці чалавека, малюючы яго ў пастаяннай душэўнай напружанасці,

Чорны ўмее дасягнуць высокага драматычнага накалу ў сваіх творах, умее раскрыць самыя глыбіні чалавечай душы.

Асаблівасць эвалюцыі мастацкага стылю Чорнага ў тым, што адначасова з узмацненнем аналітычных, эпічных якасцей яго апавядальнай манеры ўзрастаў і ўнутраны эмацыянальна-псіхалагічны, гуманістычны накал яго твораў. Як бы застывала паверхня магмы, але тэмпература ўнутры ад гэтага не змяншалася.

У другой палавіне 20-х гадоў Чорны ўсё больш адыходзіць ад «бурапеннага» стылю «Маладняка», апавядальная манера яго становіцца ўсё больш простай і, так сказаць, «празаічнай», эпічнай. Чорны ў сваіх творах імкнуўся ісці ад ўяўленняў, светаадчування народа. Але калі на раннім этапе творчасці пісьменнік захапляецца паэтычнай стылістыкай, то пазней, асабліва пачынаючы з рамана «Бацькаўшчына», ён больш цікавіцца фразеалагічнымі багаццямі жывой, гутарковай беларускай мовы. Фразеалогія жывой бытавой народнай мовы становіцца асноўным арсеналам выяўленчых сродкаў Кузьмы Чорнага. Мастак пачынае пазбягаць традыцыйных сродкаў моўнай выразнасці, дакладней, ён не адчувае ў іх патрэбы.

У 30-я гады адзін з тых крытыкаў, для каго мастацкасць — гэта механічная сума нарматыўных тропаў, «сродкаў», «прыёмаў», падлічыў эпітэты, метафары і параўнанні ў адным з лепшых раманаў Чорнага («Трыццаць год) і прыйшоў да вываду, што твор гэты маламастацкі, на той падставе, што мастацкі тэкст Чорнага бедны на эпітэты і метафары.

Можна па-рознаму аспрэчваць такі вульгарызатарскі вывад. Можна нанава падлічыць нарматыўныя сродкі з мэтай даказаць, што іх не так ужо і мала ў творах Чорнага 30 і 40-х гадоў. Але сёння кожнаму зразумелы прымітывізм такой «матэматычнай» палемікі. Тым больш што крытык той, калі не ў эстэтычным, то ў матэматычным сэнсе меў рацыю, бо сапраўды багаццем літаратурных тропаў мастацкі тэкст Чорнага 30-40-х гадоў не вылучаецца. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова параўнаць тэкст Чорнага з тэкстам Коласа ці Бядулі. Вось характэрны прыклад з твора Коласа:

«Ноч, працятая пругкім холадам, пазірала ў падвойныя вокны Пракопавай «станцыі». Пасля поўначы неба выяснілася рознакаляровымі трапухкімі агеньчыкамі-зорамі, дрыжучы і лагодна пераліваючыся мяккім вясёлкавым бляскам. Мільярды такіх жа агеньчыкаў адсвечваліся і ў сняжынках белага покрыва зямлі, занямеўшай у маркотным ззянні месяца. А месяц даўно ўжо

зрушыў з палавіны свае дарогі і хіліўся да краю зямлі, павярнуўшы ў яе бок свае бліскучыя вострыя рожкі»[1].

Прастата і ў той жа час маляўнічасць сродкаў — вось што характэрна для мастацкага тэксту Коласа, пісьменніка, які арганічна ўвабраў паэтыку народнай творчасці. Мастак на рэдкасць цэласны па светаадчуванню, Колас умее бачыць і перадаваць усё багацце фарбаў таго свету, у якім жыве чалавек, часткай якога ён з’яўляецца. І тут мастаку вельмі патрэбна гэта багацце эмацыянальных эпітэтаў («вясёлкавы бляск», «маркотнае ззянне»), маляўнічых метафар і параўнанняў.

Калі пейзаж і наогул малюнак Коласа можна параўнаць з народным жывапісам, яркім па фарбах і простым, а часам паэтычна-наіўным па кампазіцыі, то малюнак Чорнага — гэта хутчэй гравюра з характэрнай дынамічнасцю скупога, смелага і вельмі дакладнага штрыха.

«Па іржышчы блыталася восеньскае белае павуцінне, птушкі збіраліся ў вырай, сонца хадзіла нізка» («Бацькаўшчына»).

«Была восень. Цёплыя туманы стаялі над зямлёю, і ціхімі раніцамі здалёк чуваць было, як шуршыць жоўтае лісце. Пад поўдзень выбівалася з туману сонца, травы і дрэвы яснелі, лясы як бы адыходзілі далей, неба ўзнімалася вышэй. Пахла кара на дрэвах, нікла пры дарогах бадыллё. Свет стаяў навокал, поўны вялікай сваёй прыгажосцю» («Трэцяе пакаленне»).

Ёсць свая мастацкая непаўторнасць у творах падкрэслена простых па моўных сродках. «У мастацтве,— адзначаў Пяшкоўскі, — памяншэнне сродкаў пры той жа паўнаце дасягненняў заўсёды звязана з большымі цяжкасцямі»[2].

Калі мы чытаем «Каўказскага палонніка» Талстога, твор, у якім няма ніводнага яркага тропа, нас адразу захоплівае і зачароўвае геніяльная прастата яго, незвычайная «празрыстасць» стылю гэтага твора, уменне мастака проста расказаць аб вялікім, аб глыбокім.

Для Чорнага самае галоўнае — аналітычна раскрыць з’яву, псіхалогію чалавека, ідучы ў глыбіню яе, а для гэтага яму патрэбна фраза не столькі маляўнічая, «вобразная», метафарычная, колькі гібкая, дакладная. Пры ўсёй сіле яго мастацкай фантазіі Чорны — гэта перш за ўсё пісьменнік мыслі, мастак-аналітык. Характэрным для стылю яго з’яўляецца тое, што пісьменніцкая думка ў творах Чорнага падаецца чытачу не ў вывадах, не гатовай, а ў працэсе яе нараджэння, у руху. Фраза Чорнага выказвае і адлюстроўвае сам ход думкі мастака, перадае кожны паварот яе, «выгіб».

---

[1] Я. Колас. Збор твораў, т. 6, стар. 132.
[2] А. М. Пешковский. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Госиздат, Л., 1925, стар. 162.

«Бык выцягнуў шыю і зарыкаў. Незалежна ад сваіх думак, гэтыя два зрабілі рух, момантны і больш інстынктыўны, як абдуманы. Каб хто сачыў за імі збоку, той падумаў бы, што гэта яны толькі і чакалі таго моманту, калі зарыкае бык, каб кінуцца на яго і замест ратунку, аб якім ён рыкаў, зрабіць яму смерць»[1].

Аналітычная думка мастака неадступна ідзе ў глыбіню з'явы, пісьменнік прыглядаецца, прыслухоўваецца да самых тонкіх пераходаў, адценняў думак, адчуванняў сваіх персанажаў, і ўсё, што ён улоўлівае, адразу перадае чытачу. І адчуваецца, што самым важным для пісьменніка з'яўляецца не спрасціць з'яву, перадаць усе адценні яе, якой бы ўскладненай фразы, сінтаксічнай канструкцыі гэта ні патрабавала.

Праўда, Чорны ўмее праз самую простую, быццам падораную яму самім народам фразу перадаць самае тонкае адценне пачуцця, самую «філасафічную» думку.

У чым жа выяўленчая яркасць, выразнасць сродкаў К. Чорнага? У арганічнай сувязі яго мовы з жывой, трапяткой, заўсёды маладой гаворкай самога народа. Мова Чорнага зберагла ўсе сокі бытавой гутаркі народа. У адпаведнасці з тым, як Чорны адыходзіў ад «лірыкі ў прозе», а асноўным арсеналам мастацкіх сродкаў яго ўсё больш рабілася мова жывая, гутарковая, касцяком яго мастацкай фразы, стылістычна найбольш важкім словам у яго мастацкай фразе станавілася (як і ў жывой гаворцы) катэгорыя дзеяння — дзеяслоў.

«Пахадзіўшы па двары, ён выйшаў за гумно. Там скідаўся сялібны ўзгорак глыбока ўніз, у рэчку. Пад стагоднімі дубамі прэла леташняе лісце. Малады ельнік зубіў цёмную зеляніну за паплаўною лукою. З трох бакоў былі дубняк і ельнік. З чацвёртага — горбілася поле» («Лявон Бушмар»)[2]

Не цяжка адчуць, што мастацкі малюнак у такім тэксце ўзнікае іменна дзякуючы ўдала знойдзенаму, дакладнаму дзеяслову: узгорак скідаўся, ельнік зубіў зеляніну, поле горбілася.

А якраз гэта — дзеяслоў як стылістычны цэнтр фразы — характэрна для жывой (непаэтычнай, а бытавой, гутарковай) народнай мовы, як рускай, так і беларускай.

У свой час Пяшкоўскі страсна выступаў у «абарону» дзеяслова, які ў літаратурнай мове часта выцясняецца менш яркім, менш ёмістым аддзеяслоўным назоўнікам. Пяшкоўскі падкрэсліваў выяўленчую сілу рускага дзеяслова, яго здольнасць рабіць усю фразу выразнай, сакавітай, гнуткай[3]. Вядома, усё тут залежыць ад мастака, ад яго ўмення знаходзіць патрэбны, дакладны дзеяслоў,

---

[1] К. Чорны. Млечны шлях. «Полымя», 1954, № 11, стар. 6-7.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 12.
[3] Гл. А. М. Пешковский. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика.

ад умення, як адзначаў гэта і А. Талстой, убачыць за словам рух, жэст.

М. Горкі, як вядома, таксама далучаўся да такога гімна рускаму дзеяслову: «...народная руская мова, асабліва ў яе канкрэтных дзеяслоўных формах, уладае выдатнай вобразнасцю. Калі гаворыцца: «съежился», «скорчился» і г. д., мы бачым твар і позы»[1]

А беларуская мова вельмі блізкая да рускай і ў гэтым — у дзеяслоўных формах.

К. Чорны — аўтар раманаў «Бацькаўшчына», «Трэцяе пакаленне», «Пошукі будучыні» і іншых — выдатна ўмеў адчуць і выкарыстаць вобразнасць жывой гутарковай беларускай мовы, яркасць яе «дзеяслоўных форм». Мы бачым краўца з рамана «Трэцяе пакаленне», яго паходку, фігуру, твар, калі пісьменнік піша: «Кравец вельмі спрытна вынесся на двор і паклыбаў да свае хаты»[2].

Вось яшчэ, узятыя наўгад, прыклады з «Бацькаўшчыны»:

«Сяляне адселіся на гэты бок хвойніку».

«Ля Сурвілавай хаты ўсё яшчэ чыталі друкаваную паперу: маладыя мужчыны і хлопцы сёння пакідалі сем’і і кіраваліся ў горад...»

«Маці млела на ганку».

«Раптам Леапольд Гушка сціснуў зубы, заўважыўшы: у прыстава за плячыма нерухома трымаўся вусаты Сурвілаў твар». І так амаль кожная фраза ў творах Чорнага 30-х гадоў выражае з’яву як дзеянне, у кожнай з іх найбольш паўнавесным словам, якое спыняе на сабе ўвагу чытача, з’яўляецца найчасцей дзеяслоў (метафарычны або проста з выразнай экспрэсіяй народнага слова).

У рамане «Трэцяе пакаленне» тое ж самае:

«Пасля ўсёй гэтай валтузні Кандрат Назарэўскі пачуў яшчэ больш, як боль востра тузаў нагу».

«Ён нёс мяшок з прадуктамі і ціснуў пад рубашкай рэвальвер».

«Толік Скуратовіч гарнуў сваё...»

«Як жа гэта так угаварыцца, што адразу расказаць усё».

«Праз два дні ён мучыўся на свежай бацькавай магіле».

Слова асабліва яркае і стылістычна важкае Чорны можа выкарыстаць некалькі разоў запар.

У рамане «Вялікі дзень» ёсць такі выраз:

«Але ў гэты момант хлынуў недзе над галавой няроўны гул і пачаў тузацца з вышыні».

Аўтар тут жа некалькі разоў ужывае ўдалы дзеяслоў, не баючыся паўтарэнняў.

---

[1] М. Горький. О литературе. Выд. 3-е, стар. 134.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 375.

«Гул пачаў аддаляцца. Астаповіч паспрабаваў выйсці з-пад клёна, як раптам усё неба ўкрылася новай хваляй гулу. Усё раўло і тузалася».

«Недзе ў тым месцы, дзе двойчы ўзвівалася ракета, грунуў страшны выбух... Усё паветра тузанулася густой хваляй».

У творах Чорнага 30-х гадоў сустракаецца нямала і метафарычных выразаў, а таксама параўнанняў:

«Конь пяўся, выцягаўся, як мокрая п'яўка».

«...ваўкі стрыглі зверху вачыма лог».

«...чуў, што запахла бядою».

Чалавек з'явіўся, «як ідук у плоце», і г. д.

Не цяжка заўважыць, што гэтыя характэрныя для тэксту Чорнага тропы па сутнасці змыкаюцца з устойлівымі словазлучэннямі жывой гутарковай мовы.

Вось яшчэ прыклады з «Трэцяга пакалення», і ўсе яны сведчаць аб тым, што арсеналам выяўленчых і выразных сродкаў Чорнага з'яўляецца лексіка і фразеалогія жывой мовы народа.

«Непадалёку, над самой прырэчнай хвояй, аж кіпела варанне».

«Скуратовіч, як падстрэлены, раптам сеў на канапу».

«Міхалку, як гром аглушыў».

«Яно (святло) цадзілася з таго боку, дзе калісьці быў Скуратовічаў хутар» і г. д.

К. Чорны — талент аналітычнага складу. Асаблівасцямі творчай манеры яго можна вытлумачыць значную ролю ў яго мастацкім тэксце паняццяў навукова-кніжных: сузіранне, логіка, факт, устанаўленне і да т. п. З дапамогай гэтых паняццяў, не злоўжываючы, аднак, кніжнай і тым больш газетна-канцылярскай фразеалогіяй, Чорны ўмее перадаць самую глыбокую думку з сапраўды мастацкай прастатой. Народная, жывая мова, яе каларытная фразеалогія з'яўляюцца асноўнай крыніцай моўных сродкаў пісьменніка.

Арыентуючыся на фразеалогію народнай мовы. Чорны ўмеў дабівацца таго, што пры ўсёй філасафічнасці стылю пісьменніка мова яго не здаецца кніжнай. Будучы мовай літаратурна апрацаванай, яна зберагла багацце сокаў бытавой народнай мовы.

К. Чорны даволі шырока выкарыстоўвае навукова-кніжную фразеалогію і лексіку. Аднак вельмі паслядоўна пазбягае ён пры гэтым, напрыклад, дзеепрыметнікаў незалежнага стану, характэрных для кніжных стыляў, але мала ўласцівых жывой беларускай мове.

Дзеепрыметнікавыя словазлучэнні, таксама як і не характэрныя для жывой мовы аддзеяслоўныя назоўнікі, не знаходзяць колькі-небудзь шырокага ўжывання нават там, дзе

пісьменнік пераходзіць да лагічных абагульненняў. І тут стыхія жывой народнай мовы пануе.

«А меркаваць наконт таго, наколькі гэта «праўда» ёсць праўда, ён не быў вялікі ахвотнік. У гэтым сэнсе ён быў — супрацьлегласць жонцы. Яна бачыла, што будзе заўтра. Магла здагадацца, як пойдзе на паслязаўтра. Яна думала пра тое, што калі сёння павыбіваліся з зямлі на ясны свет хвойкі, то праз гады тут будзе лес. Ён жа ўяўляў свет так, як яго бачыў у той момант, калі глядзеў на яго»[1].

У гэтых адносінах мова Чорнага — павучальны ўзор не толькі для пісьменнікаў, але і для газетчыкаў, журналістаў, крытыкаў. У газетным ці навуковым артыкуле больш, чым у мастацкім творы, апраўдана шырокае ўжыванне дзеепрыметнікавых словазлучэнняў і аддзеяслоўных назоўнікаў. Але злоўжыванне імі і тут непажадана.

К. Чорны ў свой час злосна высмейваў усялякія «прыспешаны выканання», «вырашэнні ў мэтах палепшання». Пісьменнік, на яго думку, павінен не проста называць паняцце, а «маляваць словам». А што можна намаляваць засушанымі фарбамі? Калі мы здзіўляемся жыццёвай яркасці вобразаў Чорнага, то гэта, акрамя ўсяго іншага, і таму, што намаляваны яны фарбамі, узятымі з моўнай скарбніцы народа.

Мастацкі стыль Чорнага-раманіста развіваўся ў напрамку ўсё большай народнасці і эпічнасці. На месца знешняй эмацыянальнасці і маляўнічасці стылю прыходзіць больш моцная і глыбокая падтэкстная эмацыянальнасць, драматызм.

Проста і лаканічна апавядае Чорны аб жыцці ў «Трэцім пакаленні», але з якім унутраным пачуццём, з якой вялікай думай аб лёсе простага чалавека! Пра тое, як перажываў Міхалка Тварыцкі смерць бацькі, толькі і сказана: «Праз два дні ён мучыўся на свежай бацькавай магіле». З такой жа прастатой і ўнутраным болем гаворыцца і пра маленькую Ірынку, якая ў бальніцы даведалася, што бацька яе памёр ад афіцэрскіх шампалоў: «Ірынка выпусціла з рук кошык. Малако з бутэлькі налілося па падлозе, бутэлька з цвёрдым грукатам адкацілася ў кут. Цяпер ужо Кандрат Назарэўскі павёў сястру — яны памяняліся ролямі. Ён узяў Ірынку за руку, яна вырвала руку і адбеглася забраць кошык... У той кватэры было многа дзяцей, былі там Ірынчыны аднагодкі, і ўжо ў наступныя дні яна спрабавала аднаўляць з імі перарванае страшнымі падзеямі сяброўства. А седзячы адна ў хаце, яна ціха плакала, хаваючы слёзы ад хворага брата. Твар у яе быў шырокі, з вялікімі сінімі вачыма. Слёзы пакідалі на ім сляды»[2]

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 344.
[2] К. Чорны. Збор твораў, т. 3, стар. 238.

Спакойны, эпічны, апавядальны стыль Чорнага — гэта толькі тонкая застыглая паверхня расплаўленай магмы. Пад гэтай паверхняй — велізарная тэмпература чалавечых пачуццяў. Пад эпічнасцю — драматызм.

К. Чорны надаў сапраўды эпічнае гучанне беларускай мове. Не толькі ў стылёвых, але і ў жанравых адносінах беларуская проза пасля Чорнага набыла большую сталасць. Раман стаў настолькі ж звычайным, багатым нацыянальнымі традыцыямі жанрам, якімі да гэтага былі паэма і верш.

Нараджэнне жанра рамана ў беларускай літаратуры, працэс яго сацыяльна-філасофскага і мастацкага ўзбагачэння ў даваенны і ваенны перыяды — праблема вельмі складаная і шматпланавая. Аўтар данай кнігі імкнуўся пачаць распрацоўку гэтай праблемы.

Каб больш закончанай была карціна развіцця беларускай прозы буйных форм, зробім некалькі заўваг аб пасляваеннай прозе, аб асобных аповесцях і раманах апошніх год. Больш поўны і паслядоўны разгляд пасляваеннага беларускага рамана патрабуе вялікай асобнай працы.

ПАСЛЯВАЕННЫ ПЕРЫЯД

Скончылася Вялікая Айчынная вайна... Перагорнута была самая трагічная і самая гераічная старонка гісторыі нашага народа, напісаная крывёю мільёнаў вядомых і невядомых герояў, пажоўклая ад агню, што пракаціўся па нашых гарадах, вёсках, па нашых дарогах, нівах, лясах. Але калі загортваецца адна старонка, тым самым адкрываецца новая... Наступіў доўгачаканы мір, прыйшло тое пасляваеннае жыццё, якое сёння, у 1961 годзе, ужо таксама значны адрэзак гісторыі — шаснаццаць год. Разам са шчасцем, бязмежным і трохі салёным ад слёз (колькі дарагіх нам людзей не дачакаліся гэтага дня), шчасцем міру, да ўчарашняга воіна, партызана, бежанца прыходзіла думка: з чаго ж прыйдзецца пачынаць?

Чалавек вяртаўся ў родную вёску і бачыў размытыя дажджамі пачарнелыя печы, ад якіх рабілася холадна на сэрцы, а побач — гарбы зямлянак, і гэтых нораў-зямлянак было менш, чым калісьці светлых прасторных дамоў.

Тым жа, хто прыязджаў у Мінск, які ляжаў грудамі гарэлай цэглы і жалеза, часам думалася: ці не лепш адбудаваць гэты горад на новым месцы?

А заводы, а бібліятэкі, а МТС — здавалася, усё было знішчана на велізарных тэрыторыях!

І ўсё ж у савецкіх людзей, якія выйгралі самую цяжкую і бязлітасную з усіх войнаў, не было думкі, што іх адкінулі некуды назад. Зусім наадварот. Навокал былі руіны, а ў людзей жыло такое адчуванне, што мы, наша краіна, не проста вярнуліся да даваеннага, а вырваліся далёка наперад, як бы ўслед за нашай арміяй-вызваліцельніцай, якая два гады ішла ўсё наперад і наперад... У найцяжэйшых выпрабаваннях ваенных год раскрыліся магутныя патэнцыяльныя рэзервы савецкага ладу, сацыялістычнай эканомікі, духоўная веліч і сіла савецкіх людзей. З тым жа напружаннем усіх матэрыяльных і духоўных сіл савецкі народ пачаў аднаўленне краіны. На Захадзе падлічвалі, колькі, год спатрэбіцца савецкай краіне, каб дасягнуць хоць бы даваеннага ўзроўню. І раптам (у каторы ўжо раз за апошнія сорак год!) Захад не толькі здзівіўся, а і разгубіўся перад новым нечуваным рыўком нашай краіны наперад. Як гром з высокага неба,— пазыўныя першага спадарожніка Зямлі, касмічнай ракеты, «лунніка» і нарэшце паведамленне: «Савецкі чалавек у космасе»!

Краіна сацыялізма вывела чалавецтва на магістральны шлях прагрэсу — грамадскага, навуковага, культурнага. У 1917 годзе камуністы-ленінцы расшчапілі, кажучы словамі А. Куляшова, «атам старога свету». У выніку другой сусветнай вайны адбылася «цэпная

рэакцыя»: з сістэмы капіталістычных краін выпала Усходняя Еўропа, Кітай, Паўночная Карэя, Паўночны В'етнам. Ніякія сілы цемрашальства, вайны, рэгрэсу ўжо не здольны павярнуць кола гісторыі назад. Просты чалавек другой палавіны XX стагоддзя ўсё больш пераконваецца, што ні эксплуатацыя, ні войны не з'яўляюцца непазбежнымі. Ён пранік у атам і космас, ён усё больш адчувае неабмежаваныя магчымасці свайго генія, і ён усё менш схільны мірыцца з ідыятызмам, з. невылечнымі хваробамі, са «спадарожнікамі» капіталізму: беспрацоўем, цемрашальствам, войнамі. Камунізм адкрывае неабмежаваныя прасторы для развіцця вытворчых сіл грамадства, выяўлення духоўных сіл чалавека. Вось чаму яго перамога ў мірным спаборніцтве з капіталізмам непазбежна. А спаборніцтва ідзе па ўсіх лініях. Мастацтва ў гэтым спаборніцтве — найважнейшая зброя ў барацьбе за «душы» людзей. Не выпадкова партыя паставіла перад савецкай літаратурай такую высокую мэту: быць вядучай не толькі па грамадскаму ідэалу, але і па майстэрству. Камунізм — гэта самы высокі, самы чалавечны ідэал. Літаратура, узброеная такім ідэалам, павінна быць і не можа не быць самай высокамастацкай, самай праўдзівай і чалавечнай літаратурай. Шлях да вяршынь ідэйнасці і майстэрства — умацаванне сувязі з рэальным жыццём, справамі, думамі народа, які будуе камунізм.

* * *

Пасляваенны перыяд у развіцці нашай літаратуры — даволі складаны і няроўны. Сур'ёзнае вывучэнне дасягненняў і недахопаў гэтага перыяду дапамагае лепш адчуць патрэбы і задачы літаратуры сённяшняй.

Нас у дадзеным выпадку цікавяць праблемы развіцця сучаснага беларускага рамана. Які ж шлях беларускі раман прайшоў у пасляваенны перыяд, якое месца рамана ў сучасным літаратурным працэсе, дзе гэты «вядучы жанр» сапраўды вядзе ўсю літаратуру, а дзе цягне яе назад? Пытанняў многа, але самае галоўнае — раман і час: ці на ўзроўні свайго часу той ці іншы твор, якія тэндэнцыі ў развіцці жанра рамана можна прызнаць сапраўды плённымі, а якія выклікаюць сумненне, што такое сучасны беларускі раман і наогул сучасны савецкі раман?

Лепшыя беларускія раманы і аповесці дваццатых і трыццатых гадоў, буйныя творы Кузьмы Чорнага склалі моцны станавы хрыбет беларускай прозы. Гэты хрыбет некалькі знізіўся ў першыя пасляваенныя гады. Ды гэта і зразумела: беларуская проза як бы зноў пачынала з вучнёўства. Акрамя Коласа, які закончыў у пасляваенны час сваю выдатную трылогію «На ростанях», і Лынькова, аўтара «Векапомных дзён», акрамя гэтых і яшчэ некалькіх

імён больш-менш сталых празаікаў, усе астатнія былі новымі імёнамі ў беларускай літаратуры. Калі пасляваенная беларуская паэзія тварылася буйнымі мастакамі, якія сфарміраваліся яшчэ да вайны і ў часе Айчыннай вайны, дык проза — у асноўным аўтарамі новага, маладога пакалення. У гэтага пакалення быў свой вельмі багаты жыццёвы вопыт, яго вывелі ў літаратуру франтавыя і партызанскія дарогі, але маладым празаікам, натуральна, не хапала творчага вопыту. Вядома, не толькі ў гэтым прычыны таго, што некаторыя аповесці, раманы пасляваенных год аказаліся не на ўзроўні добрых традыцый беларускай літаратуры, не на ўзроўні свайго часу. Але аб гэтым патрэбна канкрэтная размова.

Гаворачы і пішучы аб пасляваеннай літаратуры, мы часцей за ўсё дзелім творы па тэматычнаму прынцыпу: творы аб Айчыннай вайне і творы аб мірнай стваральнай працы. Тэматычны прынцып зручны для класіфікацыі твораў, але ён дае вельмі нямнога, калі ўсю ўвагу звярнуць толькі на тэму і не заўважаць таго галоўнага, што аднолькава павінна прысутнічаць і ў творы аб вайне і ў творы аб пасляваенным жыцці. Мы часам як бы забываем, што не толькі творы аб мірным жыцці, але і творы аб вайне напісаны ў пасляваенны перыяд, калі пісьменніка хвалявалі і павінны былі хваляваць не толькі ўспаміны аб перажытым, але і праблемы пасляваеннага жыцця. І ёсць нават пэўная заканамернасць: чым больш чула ставіцца пісьменнік да вострых пытанняў свайго часу, тым больш мастацкай праўды і ў яго творах аб Айчыннай вайне. Жыць праблемамі свайго часу нават у творах аб мінулым — гэта ўласціва кожнаму сапраўднаму мастаку-рэалісту.

Л. Талстой зазначыў, што пісьменнік, каго б ён ні маляваў, перш за ўсё малюе самога сябе, бо сапраўдны мастацкі твор — гэта ў нейкім сэнсе споведзь пісьменніка. Таксама правільна і другое: аб якім бы часе ні пісаў сапраўдны мастак, ён адначасова і перш за ўсё апавядае аб тым, што яго хвалюе ў сучасным яму жыцці. Іменна ў гэтым глыбіня і значнасць такіх таленавітых твораў апошніх год, прысвечаных рэвалюцыйнаму мінуламу, як «Жорсткасць» П. Ніліна, «Кроў людская — не вадзіца» М. Стэльмаха і інш.

Вядома, жыць інтарэсамі сучаснасці ў творах аб мінулым — зусім не значыць падганяць мінулае пад сучаснасць. Важна бачыць у сучасным жыцці працяг тых грамадскіх, сацыяльных, псіхалагічных праблем, пачатак якіх ці праяўленне якіх заўважаліся і ў мінулым.

Ваенная тэма і тэма пасляваеннага жыцця як у літаратуры, так і ў свядомасці нашага сучасніка па сутнасці аб'яднаны ў нешта адзінае, непадзельнае. І гэта «нешта» — сучаснасць, але сучаснасць у шырокім сацыяльным і псіхалагічным сэнсе.

* * *

У літаратуры ваенных год моцна гучаў матыў прадчування тых дзён, калі «зноў будзем шчасце мець і волю» (Купала). Але вось якой убачыў баец тую зямлю, на якую ён прынёс волю і мір:

Мы ў свой горад прыйшлі
Ад Масквы і ад сцен Сталінграда.
Мы аглохшы былі
Ад ня'змоўкшай яшчэ кананады
І аслепшы амаль
Ад дарожнага пылу і дыму
І ад вогненных хваль,
Ахапіўшых прасторы Радзімы,—
Каб адразу пачуць
Цішыню папялішч і руінаў...

(М. Танк)

У цішыні «папялішч і руінаў», якой сустрэла байца, партызана, бежанца апаленая вайной родная зямля, не было даваеннага спакою.

Вайна скончылася, але гром яе ўсё яшчэ гучаў у сэрцах людзей, якія перажылі так многа, якія перамаглі самую смерць. Вось чаму «вайна» і «мір» суседнічаюць ва ўсёй пасляваеннай літаратуры. Памяць аб перажытым узмацняла шчасце перамогі, міру. Шчасце заваяванага міру было настолькі моцным, усёпаглынаючым, што яно на многа год зрабілася амаль галоўным пачуццём нашай літаратуры, унутранай тэмай як твораў аб вайне, так і твораў аб пасляваенным жыцці. Аб чым бы ні пісалі беларускія паэты, празаікі, драматургі, у творах іх прама ці ў падтэксце жыло вось гэта пачуццё вялікай усенароднай палёгкі: адышла ў мінулае велізарная пагроза шчасцю, будучыні, самому існаванню народа, скончылася самае цяжкае — вайна. Гэта было пачуццём не толькі літаратуры, але і самога народа — вось чаму нават некаторыя недасканалыя творы мелі ў пасляваенным часе значны грамадскі рэзананс.

Перш-наперш спынімся на творах, непасрэдна прысвечаных мірным справам савецкіх людзей. Улічваючы паказ у літаратуры пасляваеннай сучаснасці, разуменне гэтай сучаснасці, лягчэй будзе адчуць і зразумець своеасаблівасць напісаных у той жа час твораў аб Айчыннай вайне.

Якімі ж праблемамі, пытаннямі, справамі і думамі мірнага часу пачала жыць беларуская проза, калі адышла ў мінулае вайна? Раман А. Стаховіча «Пад мірным небам», аповесці Ус. Краўчанкі «Станаўленне», М. Паслядовіча «Цёплае дыханне» і «Святло над Ліпскам», Т. Хадкевіча «Вяснянка», аповесць А. Кулакоўская «Гартаванне» — творы гэтыя ўспрыймаюцца сёння як нейкі пачатковы этап нашай пасляваеннай прозы, этап не вельмі высокі

ў мастацкіх адносінах. І ўсё ж творы аб аднаўленні і станаўленні мірнага жыцця пры ўсіх слабасцях іх адыгрывалі сваю ролю: яны ў нейкай ступені задавальнялі патрэбу чытача ў літаратуры, якая дапамагала адчуць шчасце мірнай аднаўленчай працы, падтрымлівала ўпэўненасць у тым, што страшэнныя раны вайны будуць хутка залечаны.

Характэрным творам таго перыяду можна лічыць раман «Пад мірным небам» (1945-1947 гг.). Стаховіча. Гэта быў час, калі грамадзянскія, маральныя якасці чалавека ацэньваліся перш за ўсё па яго ваеннай біяграфіі. Канфлікт паміж людзьмі, якія паводзілі сябе ў час вайны як сумленныя савецкія патрыёты, і тымі, што здрадзілі свайму патрыятычнаму грамадзянскаму абавязку, быў сапраўды рэальны і востры. Літаратура яго бачыла і паказвала. Ёсць гэты рэальны канфлікт і ў рамане Стаховіча «Пад мірным небам». Жонка сакратара партарганізацыі калгаса Лівідора ў час вайны звязалася з паліцэйскім халуём Кляшчэвічам. Прыйшоў з фронта муж. Лівідоры хацелася б вярнуць даваеннае, сям'ю, яна шчыра шкадуе аб тым, што было ў вайну, але яна адчувае, што няма ёй даравання. Праўда, гэты рэальны жыццёвы канфлікт падаецца ў рамане «Пад мірным небам» даволі прымітыўна, груба, хоць і прарываюцца дзе-нідзе праўдзівыя інтанацыі (напрыклад, дзявочая сарамлівасць наогул смелай Лівідоры перад былым мужам Міркіянам Малазёмавым, перад якім яна адчувае сябе вельмі вінаватай). Гэты хоць і неглыбока раскрыты, але рэальны канфлікт неяк «саграввае» раман, але не ён складае сюжэтную аснову твора. Стаховіч спрабуе пабудаваць свой раман на праблемах калгаснага жыцця, пастаўленых мірным часам. Задума добрая, але ўся бяда ў тым, што праблемы, справы, цяжкасці пасляваеннай калгаснай вёскі аўтар звёў да надуманых спрэчак аб тым, з чаго пачынаць аднаўленне гаспадаркі: з паляводства ці цагельнага завода.

У аповесці Паслядовіча «Святло над Ліпскам» заўважалася ўжо спроба загаварыць аб пытаннях больш значных і, што вельмі важна, вырашаць іх праз мастацкія характары. Вобраз гаспадарлівага, але даволі панурага Дзяміда Сыча, які доўга не можа вызваліцца ад камандзірскіх звычак ваеннага часу, і вобраз Зялёнкі, вельмі практычнага і клапатлівага старшыні калгаса, які, аднак, не ўмее глядзець далёка наперад,— гэтыя даволі яркія характары былі значнай мастацкай удачай Паслядовіча. Але да сур'ёзнай размовы аб «стылі кіраўніцтва» Паслядовіч падняцца не змог. Аб гэтым, аб значэнні народнай ініцыятывы, літаратура папартыйнаму адкрыта скажа некалькі пазней.

Сярод твораў аб калгаснай вёсцы лірычнасцю і часам нейкай нават песеннай паэтычнасцю вылучаліся творы Я. Брыля. Цікавая ў гэтым сэнсе і аповесць Т. Хадкевіча «Вяснянка».

Спрабуюць у пасляваенны час празаікі пісаць і аб людзях горада, аб тых, што адбудоўваюць і развіваюць новую індустрыю пасляваеннай Беларусі («Цёплае дыханне» Паслядовіча, «Гартаванне» Кулакоўскага). Пафас гэтых хоць і не вельмі яркіх у мастацкіх адносінах твораў знаходзіў нейкі водгук у душы пасляваеннага чытача: хіба не было падставы ганарыцца, радавацца ўчарашняму воіну, партызану, што мы не толькі аднаўляем зруйнаваную вайной Беларусь, але і ператвараем край партызанскіх лясоў у край індустрыяльных гігантаў! Была ў названых аповесцях Паслядовіча і Кулакоўскага і паэзія маладых пачуццяў, паэзія новых жыццёвых даляглядаў, якія завод адкрывае перад вясковымі хлопцамі, што прыехалі будаваць завод, але адначасова многа ў іх было і спрошчанасці, наіўнай саладжавасці.

Такім чынам, першыя празаічныя творы пасляваеннай беларускай літаратуры ў нейкай ступені закранаалі настроі, справы савецкіх людзей, якія пачалі жыць мірным жыццём. Аднак проза гэта яшчэ не ўздымалася да шырокіх праблем грамадскага жыцця, не паглыблялася асабліва ў псіхалогію чалавека.

Здарылася так, што некаторыя пісьменнікі, захопленыя ўсенародным шчасцем перамогі, міру, празмерна лёгка аднесліся да тых рэальных цяжкасцей пасляваеннага часу, з якімі сутыкнуўся ўчарашні баец, партызан, бежанец. Спачатку гэта абыякавасць літаратуры да важных праблем пасляваеннага жыцця не адчувалася так выразна. У першыя пасляваенныя гады нават такія ідылічныя творы, як «Кавалер Залатой Зоркі» Бабаеўскага ці «Пад мірным небам» Стаховіча, мелі даволі шырокую аўдыторыю чытачоў. Вядома, не ў псіхалогіі чытачоў хаваліся вытокі бесканфліктнасці. Вытокі і прычыны бесканфліктнасці куды больш глыбокія і сур’ёзныя, і шукаць іх трэба перш за ўсё ў той атмасферы параднасці, замоўчвання цяжкасцей і недахопаў, якую параджаў культ асобы. Але факт застаецца фактам: тая казачная лёгкасць, з якой калгаснікі дабіваюцца велізарных поспехаў у раманах «Кавалер Залатой Зоркі» і «Пад мірным небам», здавалася магчымай не аднаму Бабаеўскаму ці Стаховічу. Усё суадносілася з учарашнім днём, з ваеннымі цяжкасцямі, у параўнанні з якімі пасляваенныя цяжкасці не здаваліся некаторым пісьменнікам вартымі асаблівай увагі. І ўсе гэтыя цяжкасці можна было вытлумачыць вайной і толькі вайной. Глыбей проза наша пакуль што не заглядвала, мастацкі аналіз грамадскага жыцця падмяняўся ілюстрацыяй. Але жыццё не стаяла на месцы, і чытач наш рабіўся больш патрабавальным да літаратуры, бо наш чытач — народны

чытач, ён кожны дзень сутыкаўся з той праўдай жыцця, якую некаторыя пісьменнікі не хацелі заўважаць. Цяжкасці і пакуты ваенных год адыходзілі ў мінулае, многае зрабіў, аднавіў, нанава пабудаваў савецкі чалавек, а разам з тым больш заўважацца сталі тыя праблемы грамадскага жыцця, якія засталіся нявырашанымі. Усё больш відавочным, напрыклад, рабілася адставанне сельскай гаспадаркі, культ асобы перашкаджаў барацьбе з бюракратызмам, з няўвагай да чалавека. І гэта няўвага да чалавека, да яго патрэб праяўлялася ў самім мастацтве: выходзяць на экран халодна-пампезныя кінафільмы, паяўляюцца одапісныя літаратурныя творы і г. д. І ў беларускай прозе побач з праўдзівымі высокамастацкімі творамі, такімі, як трэцяя кніга рамана «На ростанях» і некаторыя іншыя, чытач зноў і зноў сустракаўся з новымі варыянтамі таго ж «Кавалера Залатой Зоркі». І тут асабліва пачынаў заўважацца разрыў паміж надзённымі патрэбамі сацыялістычнага будаўніцтва і такой літаратурай. Калі раманы «Кавалер Залатой Зоркі», «Пад мірным небам», аповесці «Цёплае дыханне», «Гартаванне» і г. д. пры ўсіх недахопах знаходзілі яшчэ нейкі водгук у душы чытача, які засумаваў па мірнай працы, то падобныя творы, якія паявіліся двума-трыма гадамі пазней («Святло над зямлёй» Бабаеўскага, «Шырокія гарызонты» Стаховіча і г. д.), ужо не былі прыняты нашай грамадскасцю. Час такіх твораў мінаў. Тое, што ўчора магло ўспрыймацца як наіўнае спрошчанне жыцця, схематызм, цяпер ужо гучала як непрыкрыты фальш. Жыццё паварочвалася да чалавека ўсё новымі гранямі, новымі складанымі жыццёвымі праблемамі, і тыя пісьменнікі, якія рабілі выгляд, што нічога гэтага няма, трацілі давер чытача.

Праўда, і ў гэты час паяўляюцца творы, у якіх калі і не было асаблівай глыбіні ў паказе грамадскага жыцця, то ўсё ж заўважалася імкненне не спрашчаць і не збядняць ва ўгоду «тэорыі бесканфліктнасці» псіхалогію чалавека, свет яго інтымных перажыванняў. Побач з такімі творамі рускіх празаікаў, як «Жніво» Г. Нікалаевай, тут можна назваць аповесць «У Забалоцці днее» Я. Брыля, раман «У добры час» І. Шамякіна.

Аповесць «У Забалоцці днее» (1950 г.) вылучалася не толькі яркім лірызмам, паэтычным, эмацыянальным раскрыццём чалавечай псіхалогіі, але і паказам даволі вострых жыццёвых калізій. Моцны талент Брыля супраціўляўся «тэорыі бесканфліктнасці». Адыграла сваю ролю і тое, што, пішучы аб Заходняй Беларусі, Брыль меў магчымасць маляваць вострыя сацыяльныя супярэчнасці, наяўнасць якіх у Заходняй Беларусі не асмельвалася адмаўляць нават крытыка, якая прызнавала толькі творы аб барацьбе «лепшага з добрым».

Я. Брыль увайшоў у савецкае жыццё праз падпольную дзейнасць партызанскага сувязной, праз партызанскі атрад. І калі была вызвалена Беларусь, у беларускую літаратуру актыўна ўступіў ужо склаўшыся і па светапогляду і па яркаму таленту новы савецкі пісьменнік.

Іменна ў гэты перыяд асабліва ўсталёўваецца ў творчасці Брыля адкрыта паэтычная, пафасна-лірычная манера апавядання. І гэта можна зразумець. Пісьменнік піша аб тым, што выклікае ў яго захапленне, аб тым, што адкрылася яму ў партызанах («Нёманскія казакі»), аб тым, што адкрыла блізкім з дзяцінства простым людзям Заходняй Беларусі савецкая ўлада: аб новым шляху, новых людзях, новым шчасці. Ён перажываў не толькі агульную для ўсяго народа радасць перамогі над страшэннай фашысцкай навалаччу, пісьменнік перажываў яшчэ і свой «верасень», той, што не давялося яму бачыць ў 1939 годзе, той, што абсыпаў савецкіх байцоў кветкамі.

Вось чаму так шчыра, па-сапраўднаму эмацыянальна прагучала яго аповесць «У Забалоцці днее», вось чаму і сёння мы не адчуваем у ёй фальшу, хоць нямала твораў, напісаных у той жа перыяд, гучаць сёння як свядома «лакіровачныя», і чытаць іх немагчыма.

Праўда, і ў аповесці «У Забалоцці днее» заўважаецца пэўная аднатоннасць, няма ў ёй таго багацця нават «чыста лірычных» фарбаў, што ёсць у лепшых творах Брыля. І на гэты твор час паклаў свой адбітак. І ўсё ж факт застаецца фактам: твор і сёння гучыць, чытаецца, бо ў ім ёсць сапраўдная шчырасць, сапраўдная паэзія чалавечага шчасця.

На хвалі нястрымнага захаплення прыгажосцю новых даляглядаў, што адкрыліся перад людзьмі заходнебеларускай вёскі, узнікла аповесць «У Забалоцці днее». Апавяданне ў творы вядзецца ад імя маладога хлопца, які хоць і перажыў ужо многае, але ў якога ўсё яшчэ наперадзе: і цікавая праца, і каханне, і барацьба за шчасце сваё і блізкіх яму людзей супраць «недабіткаў», супраць спадчыны, што пакінулі паны і фашысты.

«Мы ставім першыя крокі (думае Васіль Сурмак аб сабе, аб маладым калгасе, аб Заходняй Беларусі), і многа радасці ў нас, як у таго дзіцяці, што пачынае хадзіць. І радасць гэта сапраўдная, радасць вялікая, бо хадзіць мы, вядома, навучымся і хутка пойдзем у нагу з усімі дарослымі»[1]. Разам са сваім героем аўтар шчыра любіць свой край, сваіх людзей, іх новыя думкі і новыя справы, разам з ім шчыра ненавідзіць тых, што так агідна раскрылі сваё звярынае нутро ў гадзіну цяжкага выпрабавання,—

[1] Я. Брыль. Збор твораў, т. 1, стар. 421.

паліцая Капейку, кулака Бабрука, якія, калі павесілі фашысты раненага партызана на лейцах, вельмі прасіў каменданта, каб лейцы гэтыя потым забраць. («Ад такой вяроўкі, гаворацць, бывае вялікая ўдача»). Як хвалюецца разам з героямі сваімі пісьменнік у той урачысты момант, калі новы калгаснік, былы бядняк Аўдолевіч, упершыню ў жыцці запрагае «свайго каня»!

«— Хлопцы,— сказаў Аўдолевіч,— каня ў мяне, самі ведаеце, так і няма. Трэба запрэгчы калгаснага. Пад'еду, яшчэ сёе-тое вазьму.

Узяў каня, паехаў і прывозіць новы скат колаў.

— Таксама,— кажа,— збіралі, яшчэ тата нябожчык пачаў.

А ў першую нашу паездку прыйшоў Аўдолевіч да гумна, дзе стаялі вазы, выкаціў новыя калёсы, сабраныя на ягоных колах, а тут яму сам Ячны, старшы конюх, прыводзіць каня.

— Дапасаваў,— кажа,— хамут твой, Іванка, якраз. На, запрагай, а мы закурым. І хай гэта лічыцца, што мы за твой выезд малебен адслужым.

Пасталі мы, глядзім. Увёў Аўдолевіч каня ў аглоблі, заправіў дугу і давай засупоньваць хамут. І тут ужо можна было пазнаць, што за думкі ў яго галаве, што на сэрцы... За супоню бярэцца, а рукі дрыжаць. Уладкаваў ўсё, падыходзіць да мяне і кажа:

— Ну, Васіль, а цяпер, брат, закуру і я.

Дзіва не было б, каб чалавек курыў, а то ж і цыгаркі не ўмее гарнуць»[1]

Калі мы гаворым аб лірызме і паэтычнасці твораў Брыля, дык маем на ўвазе не проста лірызм прачулых слоў, а ўменне пісьменніка ўбачыць і паказаць паэтычнасць самога жыцця, выявіць унутранае святло, унутраную прыгажосць яго.

Раман І. Шамякіна «У добры час» (1951 г.) сведчыў аб прафесіянальным росце пісьменніка. У рамане многа добрага: яркі псіхалагічны партрэт старшыні калгаса, самалюбівага, гарачага Лескаўца, вобраз сціплай і гордай працаўніцы Машы Кацубы, мастацкая характарыстыка хітрага гаспадарчыка Шаройкі, даволі багатыя фарбамі калгасныя пейзажы. Аднак, пранікненне, мастацкае паглыбленне ў грамадскае жыццё аказалася нязначным. Віна за гэта кладзецца і на крытыку. На кожнай сцяжынцы, што вяла ў глыбіню грамадскага жыцця, яна запальвала «чырвонае святло»: «Нетыпова!» Пісьменніку гэта крытыка рабіла суровыя вымовы за супярэчлівую натуру Максіма Лескаўца, калі раман яшчэ толькі друкаваўся. «Дзе аўтар бачыў, каб такога чалавека рабілі старшынёй калгаса?»— вельмі горача і не вельмі шчыра абураліся крытыкі-«бесканфліктнікі».

[1] Я. Брыль. Збор твораў, т. 1, стар. 342-343.

* * *

Побач з творамі аб пасляваенным жыцці беларуская проза ўзбагачалася аповесцямі і раманамі аб Айчыннай вайне. Умацаванню ідэйнага, патрыятычнага пафасу савецкай літаратуры садзейнічалі пастановы партыі 1946-1948 гадоў па ідэалагічных пытаннях, па пытаннях літаратуры і мастацтва.

Час патрабаваў, каб літаратура, як і ў гады суровых ваенных выпрабаванняў, ішла па шырокай дарозе народнага жыцця.

Савецкая літаратура загартавалася ў час Айчыннай вайны ідэалагічна, паглыбілася эмацыянальна. Але ў асобных выпадках выявілася і недаравальная ва ўмовах, калі пад пагрозай былі заваёвы сацыялістычнай рэвалюцыі, лёс народа, абыякавасць некаторых пісьменнікаў да лепшых традыцый савецкага патрыятызму, ідэалагічная невыразнасць асобных твораў. Скончылася вайна, фашызм быў разгромлены, але застаўся сусветны імперыялізм, які ўскарміў Гітлера і які па-ранейшаму шукаў сродкаў і спосабаў, каб знішчыць заваёвы народаў, што сталі на шлях сацыялізма. Адразу ж пасля заканчэння другой сусветнай вайны імперыялісты, асабліва амерыканскія, пачалі падрыхтоўку да наступлення на пазіцыі народаў, якія скінулі ўладу капіталістаў. У гэтых умовах асабліва недапушчальным было ўсякае аслабленне патрыятычнага, ідэйнага пафасу савецкай літаратуры. На гэта і ўказвала партыя ў вядомых пастановах.

Лепшыя творы, прысвечаныя героіцы Айчыннай вайны, уздымалі ў народзе пачуццё патрыятычнай гордасці, умацоўвалі пачуццё годнасці савецкага чалавека.

Аповесцей і раманаў аб векапомных днях Айчыннай вайны выйшла ўжо ў першыя пасляваенныя гады досыць многа: «Глыбокая плынь» І. Шамякіна, «Нёманскія казакі» Я. Брыля, «Векапомныя дні» М. Лынькова, «Мінскі напрамак» І. Мележа, «Расстаёмся ненадоўга» А. Кулакоўскага, «Братэрства» Т. Хадкевіча, «Згуртаванасць» М. Ткачова, «Насустрач» У. Шахаўца, «У агні» І. Гурскага і інш.

Зусім натуральна, што беларускія празаікі, большасць з якіх былі непасрэднымі ўдзельнікамі эпапеі Айчыннай вайны, адразу пасля заканчэння вайны спрабуюць даць мастацкае асэнсаванне перажытага. Матэрыял для сваёй эпапеі «Векапомныя дні» празаік старэйшага пакалення Міхась Лынькоў пачаў збіраць і апрацоўваць яшчэ ў 1943 годзе. Тое, што нават маладыя у той час пісьменнікі (Брыль, Шамякін, Мележ, Кулакоўскі і інш.) адразу ўзяліся за творы аб адгрымеўшай вайне і што іменна аповесць і раман аб нядаўніх падзеях былі асабліва папулярнымі ў чытача, не выпадкова. Была патрэба неяк асэнсаваць нядаўна перажытае,

глыбей адчуць і радасць перамогі, і шчасце заваяванага міру. Імкненне глыбей асэнсаваць бачанае і перажытае было аднолькава моцным і ў чытача, і ў пісьменніка. Колькі б ні перажыў і чаго б ні пабачыў чалавек за час вайны, ён быў сведкам толькі нязначнай часцінкі суровых падзей, і ўсякага чалавека пасля вайны павінна было цікавіць: а што ў гэты час рабілася ў «партызанскім краі» ці, наадварот, на фронце, як жыў і працаваў савецкі тыл «далёка ад Масквы» і г. д.? У гэтых умовах нават няспелыя ў мастацкіх адносінах, апісальныя, рыхлыя, але багатыя па матэрыялу творы чыталіся і прачытваліся: тое, што не ўмеў ярка намаляваць мемуарыст ці раманіст, дамалёўваў сам чытач, адштурхоўваючыся ад асобных праўдзівых рысак і дэталей. Вельмі яркі, «свежы» яшчэ Жыццёвы вопыт чытача — учарашняга воіна, партызана — актыўна ўзаемадзейнічаў з вопытам аўтара.

Калі празаікі-маладнякоўцы 20-х гадоў у адпаведнасці з «духам часу» злоўжывалі стылізацыяй пад паэзію, то крайнасць маладых празаікаў другой палавіны 40-х гадоў мела некалькі іншы характар. Усё перажытае ў цяжкія і гераічныя гады вайны ярка зафатаграфавалася ў памяці і здавалася маладым аўтарам аднолькава важным і значным. Адсюль — апісальнасць, перагружанасць твораў сырым, па-мастацку неапрацаваным матэрыялам. Нeставала ўмення даваць не голы факт, а яго «філасофію», яго «псіхалогію». А між тым у беларускай прозе ўжо былі творы аб Айчыннай вайне, моцныя іменна адборам, мастацкім асэнсаваннем фактаў жыцця, надзвычай глыбокія па гуманістычнай, філасофскай думцы,— гэта раманы Чорнага «Пошукі будучыні», «Вялікі дзень», «Млечны шлях».

Паступова і пасляваенная проза аб Айчыннай вайне рабілася больш філасофскай, больш глыбокай па думцы, яна станавілася і больш сюжэтнай.

У аповесці Шамякіна «Помста» (1945 г.) ёсць спроба паглядзець на толькі што адгрымеўшую вайну з вышыні праблем мірнага часу. Чалавек ішоў у «логава звера», у фашысцкую Германію, каб бязлітасна адпомсціць за смерць замучаных дзяцей, жонкі. Але ўбачыўшы перад сабой сям'ю забойцы, савецкі воін не паддаўся пачуццю помсты. Савецкі чалавек прынёс у забруджаную фашызмам Германію не толькі справядлівую помсту, але і савецкі гуманізм, які павінен быў дапамагчы і дапамог адрадзіцца прагрэсіўнай Германіі.

Праўдзіва, сапраўды па-мастацку расказаў аб савецкім чалавеку Брыль у вельмі эмацыянальнай дакументальнай аповесці «Нёманскія казакі» (1946 г.). Бясконцыя апісанні подзвігаў байца ці партызана, якімі захапляліся многія празаікі («Рыгор Шыбай» Ус. Краўчанкі, «Дняпроўскія хвалі» Р. Няхая і інш.), былі толькі падступам да літаратуры аб вайне. Сама ж гэта літаратура

пачыналася там, дзе раскрывалася псіхалогія подзвіга, душэўны свет савецкага чалавека-воіна.

Калі браць у цэлым, дык аповесці першых пасляваенных год былі даволі апісальнымі і неглыбокімі па думцы. Неставала ў іх роздуму над складанасцю жыцця. Маладыя празаікі мала ўвагі аддавалі сюжэтнай арганізацыі твора.

І можна сабе ўявіць, як чытач павінен быў успрыняць твор. у якім ён знайшоў не асобныя замалёўкі, не бессюжэтнае апісанне, а вельмі дынамічнае апавяданне аб ваенным лёсе беларускай партызанскай сям'і. А іменна такім быў раман Шамякіна «Глыбокая плынь» (1947-1948 гг.), стройны па сюжэту, просты, лёгкі, цікавы. Твор гэты быў сустрэт са шчырай прыхільнасцю, нягледзячы на ўсе яго слабасці: неглыбокую псіхалагічную распрацоўку характараў, беднасць моўных сродкаў.

І. Шамякін выявіў уменне актыўна, творча аднесціся да жыццёвага матэрыялу — вось адзін з «сакрэтаў» папулярнасці «Глыбокай плыні».

Цікава прагучаў і раман Хадкевіча «Братэрства» (1947 г.), у якім зроблена была спроба расказаць аб змаганні, аб інтэрнацыянальным братэрстве бегляцоў з нямецкага лагера ваеннапалонных.

Сур'ёзнай і досыць ўдалай спробай шырока паказаць вайну, лёс савецкіх людзей ва ўмовах фронта і партызанскага тыла быў раман «Мінскі напрамак» Мележа. Раману гэтаму таксама неставала яшчэ роздуму над падзеямі і часам, але ў творы было багацце непасрэдных жыццёвых уражанняў, некалькі нядрэнна выпісаных характараў. Шырыня ахопу'падзей пры ўважлівай распрацоўцы псіхалогіі герояў абумовіла ўстойлівы поспех рамана «Мінскі напрамак» у чытача.

Раман Кулакоўскага «Расстаёмся ненадоўга» таксама адкрываў нешта новае ў тэме Айчыннай вайны. Бытавая праўда, самая драматычная праўда вайны, усё падпарадкоўвае сабе ў творы Кулакоўская.

«Векапомныя дні» Лынькова належаць да ліку раманаў, у якіх падзеі жыцця настолькі актыўна пераўтвараюцца багатай фантазіяй мастака, што пачынаюць нагадваць творы фальклорныя.

Чым далей у мінулае адыходзяць «векапомныя дні» вялікіх пакут і нябачанай героікі вайны, тым больш узвышана памяць аб тых днях: многае ў памяці народа прымае формы легендарныя. Лынькоў жа як бы нават імкнецца абагнаць гэты натуральны працэс «фальклярызацыі», гераізацыі нядаўняга мінулага. Цяжкасць заключаецца ў тым, што мастак «фальклярызуе» вайну па свежых слядах падзей. Яму гэта ў асноўным удаецца, бо сам

матэрыял «просіцца ў легенду», а творчая фантазія мастака невычэрпная.

Тое, што ў «звычайным» рамане выглядала б ідэалізаваным, спрошчаным, непраўдападобным, у «Векапомных днях», напісаных у традыцыі народна-фальклорнай, аказваецца зусім апраўданым. І рэзка кантрасныя фарбы да месца ў гэтым творы.

І ўсё ж нельга сказаць, што твор гэты да канца вынашаны. Канкрэтныя падзеі, біяграфіі гістарычных асоб (Заслонава, Казлова і інш.) часам захапляюць мастака настолькі, што яму цяжка становіцца адкінуць лішняе, прыземлена-бытавое, тое, што толькі парушае мастацкую цэласнасць твора. Мы ведаем, што народ зберагае ў памяці, «фалькларызуе» толькі самае галоўнае, важнае. Ідучы за мастацкай практыкай народа ў сваім на дзіва жыццярадасным творы, пісьменнік усё ж не заўсёды ўмее адмовіцца ад лішняга, таго, што абцяжарвае яго твор, парушае стыль. І ўжо зусім не да месца ў такім творы ўсе тыя даўжэзныя павучанні, тая рытарычнасць у маналогах і характарыстыках асобных герояў (напрыклад, Саколіча), якімі перагружан раман.

У аўтабіяграфіі 1959 года Лынькоў адзначае, што ён мае намер дапрацоўваць свой твор. Думаецца, што сам час дапаможа яму адкінуць усё лішняе, зрабіць раман больш цэласным у мастацка-стылёвых адносінах.

Надзвычай важным этапам у грамадскім жыцці нашай краіны, а значыць, і ў літаратурным жыцці з'явіўся вераснёўскі Пленум 1953 года і асабліва XX і XXI з'езды партыі. Ствараецца новая атмасфера ў гаспадарчым і ідэалагічным жыцці. Пераадольваючы шкодныя вынікі культу асобы, партыя ўсямерна развязвае камуністычную ініцыятыву мас. Перад літаратурай адкрыліся шырокія магчымасці бліжэй падысці да жыцця, спраў і дум народа, да надзённых грамадскіх праблем. Вельмі знамянальным і характэрным было паяўленне ў 1953 годзе і пазней праўдзівых і па-партыйнаму страсных нарысаў В. Авечкіна «Раённыя будні» і «Трудная вясна», а таксама твораў, якія многімі сваімі якасцямі прымыкалі да гэтых нарысаў: «Мітрыч» Г. Траяпольскага, «Не да двара» і «Саша адпраўляецца ў дарогу» В. Тэндракова, «Прывал» і «На Быстранцы» Я. Брыля, «Выбачайце, калі ласка» А. Макаёнка і да т. п. На месца твораў, у якіх толькі камбінаваліся элементы станоўчага і адмоўнага, прыходзіць літаратура, моцная глыбінёй мастацкага аналізу самой сацыяльнай рэчаіснасці. Можна сказаць, што літаратура пачала большую ўвагу звяртаць на ўнутраную, «сацыяльную» планіроўку жыцця. Гэта была тая літаратура, якая практычна неабходна грамадству, народу, партыі, як неабходны «Паднятая цаліна», «Хто смяецца апошнім», «Сцяг брыгады» і інш. Літаратура ўсё больш пазбываецца «бесканфліктнай» прасталінейн-

насці ў раскрыцці псіхалогіі чалавека, той спрошчанасці, якая абядняе і скажае духоўны свет савецкага чалавека. Заметнай з'явай у савецкай літаратуры была аповесць В. Някрасава «У родным горадзе». Аўтар гэтага твора проста і адкрыта загаварыў аб складанасці псіхалагічнага жыцця ўчарашняга воіна, які наладжвае свой мірны побыт.

Пад уздзеяннем тых зрухаў у жыцці, якія былі звязаны з вераснёўскім Пленумам і з XX з'ездам партыі, пасляваенная беларуская літаратура таксама зрабіла значны крок наперад па шляху сацыялістычнага рэалізму. Пераадольваючы тэндэнцыі бесканфліктнасці і дагматызму ў разуменні жыцця, беларуская літаратура пачала больш поўна выкарыстоўваць тыя шырокія творчыя магчымасці, якія закладзены ў самім метадзе савецкай літаратуры.

І як вынік гэтага — ярчэй і паўней раскрыліся творчыя індывідуальнасці нашых пісьменнікаў, у прыватнасці празаікаў. Брыль піша творы, дзе лірызм суседнічае з філасофіяй, паэзія закаханасці ва ўсё прыгожае ў жыцці дапаўняецца страснымі інтанацыямі аналітыка і публіцыста. «Галя» (1953 г.), «Прывал» (1955 г.), аповесць «На Быстранцы» (1954 г.) — творы гэтыя адкрылі новы этап у мастацкай біяграфіі выдатнага беларускага празаіка.

У гэты ж час значную творчую эвалюцыю прайшлі І. Шамякін, А. Кулакоўскі, Я. Скрыган, М. Лупсякоў, Р. Сабаленка, І. Грамовіч, А. Чарнышэвіч, І. Дуброўскі, М. Ракітны і другія празаікі.

Раман Шамякіна «Крыніцы» (1956 г.) ад папярэдніх твораў яго адрозніваецца больш смелым, рашучым паваротам да актуальных і сапраўды важных грамадскіх праблем. Ствараючы даволі яркія вобразы савецкіх людзей, якія сумленна служаць народу (Наташа, Лемяшэвіч і інш.), і тых, што з недарэчнай самаўпэўненасцю лічаць сябе «гаспадарамі раёна» (Бародка), «гаспадарамі калгаса» (Махнач), пісьменнік усім ходам сюжэта паказвае, як ачышчаюцца крыніцы народнай ініцыятывы ад таго, што засмечвала іх, ад усяго наноснага, чужога самой прыродзе сацыялістычнага ладу. Малюючы чалавека ў шырокіх грамадскіх сувязях, Шамякін глыбей пачынае раскрываць псіхалогію сваіх герояў. Ідэйны рост пісьменніка, калі ён сапраўдны, вядзе за сабой і мастацкі рост. Пры пэўнай ілюстрацыйнасці асобных сітуацый і вобразаў раман «Крыніцы» ўсё ж з'явіўся значным крокам наперад у ідэйна-мастацкім развіцці раманіста.

У яркую творчую індывідуальнасць вырас Кулакоўскі, і таксама дзякуючы таму, што ў пісьменніку па-сапраўднаму абудзіўся грамадзянін.

А. Кулакоўскі ўмее бачыць быт, які акружае чалавека, які складае важную частку яго жыцця. Пісьменнік пераносіць жыццёвы факт у свой твор, як разумны садавод перасаджвае дрэва, стараючыся не пашкодзіць іменна дробныя карэньчыкі,— без іх дрэва не прыжываецца. У такіх творах, як аповесць «Нявестка», дэталь па-сапраўднаму «працуе» на аўтарскую ідэю. Вобраз Данілы ў «Нявестцы» ствараецца з дапамогай дэталей, яркіх, характэрных. З цёплай і трохі сумнай усмешкай малюе аўтар вобраз няўдачлівага, але добрага і багатага чалавечым сумленнем Данілы. Праўда, Даніла не без «граха», ён часам можа і прыбраць нейкую дробязь, што «дрэнна ляжыць», але цяжка быць за гэта занадта строгім да Данілы, асабліва зазірнуўшы ў яго «бабылёўскую» хату — халодную і пустую. Практыцызм Данілы знешні, вымушаны: за ім вельмі чыстая і паэтычная душа, якая засумавала па чалавечай ласцы, па «цёплай старасці». У аповесці «Нявестка» ўсё пабудавана на быце, але бытавізму ў ёй няма, бо ўвесь твор пранізвае страсная гуманістычная думка аб чалавеку і яго праве на шчасце, аб тым, што шчасце чалавека ў яго руках.

Важнай адзнакай узросшага майстэрства Кулакоўскага з'явілася тое, што ён усё больш смела, ахвотна, упэўнена пачаў карыстацца ў сваіх творах паўтонамі. Ў паўтонах вытрымана ўся аповесць «Да ўсходу сонца». З драматычнай стрыманасцю апавядае аўтар у аповесці «Да ўсходу сонца» аб групе савецкіх людзей (байцоў, жанчын), якія імкнуцца на ўсход, за лінію фронта. Кулакоўскі — пісьменнік з вельмі непасрэдным, эмацыянальным бачаннем свету. Гэта моцная якасць яго таленту. Але яна можа павярнуцца і слабасцю, калі аўтар, аддаўшыся ва ўладу пачуццям, перастае ўлічваць усю складанасць і шматграннасць жыцця. Так 'здарылася ў аповесці «Дабрасельцы».

Наступная аповесць Кулакоўскага «Я тут жыву» не з'явілася такім жа творчым трыумфам, як «Нявестка», але гэта і зразумела: на пісьменніку яшчэ вісеў груз няўдачы з аповесцю «Дабрасельцы». Аднак пісьменнік ужо выйшаў на шлях глыбокіх творчых пошукаў, талентам ён валодае яркім і моцным, пачуццё сучаснасці ў яго вострае, мова па-сапраўднаму багатая.

Паміж XX і XXI з'ездамі Камуністычная партыя прарабіла вялікую працу па кансалідацыі сіл мастацкай інтэлігенцыі на прынцыповай аснове. Выкрыўшы культ асобы, ведучы працу па выкараненню яго шкодных вынікаў, партыя разам з тым змагалася супраць гнілых настрояў, бясплоднага ныцця, арыентавала савецкіх людзей на стваральную працу. І калі рэвізіяніcцкія настроі праніклі ў творы некаторых пісьменнікаў («Не хлебам адзіным» В. Дудзінцава і інш.), партыя сурова, але клапатліва папра-віла пісьменнікаў. Асаблівую ролю ў кансалідацыі пісьменніцкіх сіл

на прынцыповай партыйнай аснове адыграў партыйны дакумент «За цесную сувязь мастацтва і літаратуры з жыццём народа». На ПІ з'ездзе пісьменнікаў М. С. Хрушчоў так вызначыў партыйную палітыку ў адносінах да тых крайніх і шкодных тэндэнцый, якія заўважаліся ў пасляваеннай літаратуры:

«Партыя вяла і ў далейшым будзе весці барацьбу супраць непраўдзівага паказу савецкай рэчаіснасці, супраць спроб лакіраваць яе ці, наадварот, ахайваць і ганьбіць тое, што заваявана савецкім народам».

У апошнія гады заўважаецца ў беларускай прозе імкненне ствараць шырокія эпічныя карціны сучаснага жыцця беларускага народа. Задача надзвычай важная, але і складаная.

Раман П. Броўкі «Калі зліваюцца рэкі»— цікавы прыклад таго, як паэт, напаткаўшы багаты жыццёвы матэрыял (будаўніцтва электрастанцыі калгасамі трох брацкіх рэспублік), можа адчуць патрэбу на нейкі час стаць празаікам. Але і стаўшы празаікам, Броўка значна больш упэўнена адчувае сябе там, дзе ён можа прама выкарыстаць свой вопыт паэта (пейзаж, лірычныя адступленні, паэзія дзявочага кахання і г. д.). Разам з тым адчуваецца, што аўтару нестае вопыту празаічнага псіхааналізу, вопыту псіхалагічнай лепкі характараў: ён не столькі раскрывае чалавечыя адчуванні і думкі, колькі называе іх — часам вельмі паэтычна, эмацыянальна, але іменна называе.

Аповесць Брыля «Апошняя сустрэча» (1958-1959 гг.) яшчэ раз засведчыла, што гэта пісьменнік востра «тэндэнцыйны», сацыяльны. Прыгажосць жыцця чалавека ён сцвярджае страсна, партыйца. Яна не штосьці дадзенае, за гэту прыгажосць неабходна змагацца са светам уласнікаў, з тым, што не жывое, а гніль, а калі трэба, дык і з самім сабой. Калі Брыль піша пра тых, што не толькі перажыткаў капіталізму, а, бадай што, і «самога феадалізму» чарпнулі, тонкі лірык становіцца памфлетыстам. Дыяпазон пачуццяў «амплітуды стылю» ў Брыля вельмі шырокі, хоць па таленту ён застаецца пераважна лірыкам.

«Апошняя сустрэча» — твор вельмі характэрны для Брыля. У пісьменніка, які так ведае і так паважае брацкі польскі народ, яго культуру, як ведае і паважае Брыль, ёсць чалавечае і грамадзянскае права шчыра, адкрыта пісаць аб нашых агульных праблемах, тых, што праясніліся асабліва пасля ХХ з'езда КПСС.

Да гэтага Брыль напісаў некалькі мастацкіх нарысаў аб працоўных людзях Польшчы, якія калісьці разам з прыгнечанымі беларусамі «ўсходніх крэсаў» пакутавалі пад уладай паноў, а цяпер будуюць новае жыццё («Вачыма друга», 1955 г.).

Па праву друга Брыль сказаў і аб тым, што не спадабалася яму ў сучаснай польскай літаратуры, мастацтве, у настроях моладзі («Яшчэ раз па шчырасці», 1957 г.).

Мастацкая паўната і значнасць вобраза «пані Чэсі» ў аповесці «Апошняя сустрэча» тым і тлумачыцца, што за ім стаіць многае, за ім тая мяшчанская і панская мінуўшчына, якая дарэмна спрабавала вярнуць свае пазіцыі ў Польшчы пасля 1956 года. І калі аповесць чымсьці і не задавальняе, дык гэта, на нашу думку, тым, што за галоўным героем, за Лёнем Жыўнем, не праглядваецца жыццё на такую ж глыбіню: за гэтым вобразам таксама стаяць праблемы, праблемы нашай рэчаіснасці, але іх мы ў аповесці адчуваем слаба. Вось чаму паядынак дзвюх ідэалогій здаецца трохі дэкларатыўным у аповесці. І ўсё ж сярод твораў аб сучаснасці аповесць гэта вельмі вылучаецца, і іменна тым, што ў ёй не знешнія прыкметы часу, а зрухі ў самой псіхалогіі, светаадчуванні, светапоглядзе людзей. І другое — што не менш важна — гэта сапраўды высокамастацкі твор аб сучаснасці.

Т. Хадкевіч — празаік-лірык па таленту — імкнуўся ў рамане «Даль палявая» стварыць шматпланавае эпічнае палатно сучаснага жыцця. Цікавы па задуме твор (жыццё абганяе людзей, якія не ідуць наперад), аказаўся захламленым непатрэбнымі апісаннямі, якія тым больш прыземленыя, што яны не новыя, пазбаўлены радасці першаадкрыцця. Лірычны талент празаіка не выявіўся, не змог сагрэць гэту кнігу, бо аўтар падышоў да жыцця з халодным разлікам, не загарэўся па-сапраўднаму сваёй тэмай.

Гэта лішні раз пацвярджае, што талент у мастаку абуджаецца ў поўную сілу толькі тады, калі ў ім абуджаецца грамадзянін.

Раман Ул. Карпава «За годам год» задуман аўтарам як звяно ў цыкле раманаў аб сучаснасці. Да яго прымыкае і наступны твор — «Вясеннія лівні». Як станоўчае неабходна адзначыць імкненне Карпава пісаць аб людзях, звязаных з індустрыяй Беларусі. Раманы гэтыя, аднак, не стаяць на ўзроўні той мастацкай культуры, якой дасягнула беларуская пасляваенная проза (асабліва ў жанры апавядання і аповесці). Нестае ім перш за ўсё мастацкай непасрэднасці, якая з'яўляецца сведкам таго, што абраная мастаком тэма — арганічна для пісьменніка, па-сапраўднаму яго хвалюе. Мова твораў Карпава невыразная, стылізаваная.

Тэндэнцыя развіцця беларускага пасляваеннага рамана ў напрамку шырокай эпічнасці не новая. Яна назіралася ўжо ў 20 і 30-я гады. Савецкі раман заўсёды імкнуўся паказаць той гістарычны паток, ад якога залежаць паводзіны, лёс людзей.

Імкненне асэнсаваць і паказаць шырокаму чытачу гістарычныя шляхі беларускага народа, які так доўга быў пазбаўлены нават права называцца народам,— гэта ж натуральна для маладой

прозы. З таго ж імкнення нарадзілася задума выдатнай трылогіі Коласа і грандыёзны план Чорнага паказаць у серыі раманаў і аповесцей гісторыю сацыяльнага, нацыянальнага, духоўнага вызвалення і абнаўлення свайго народа. У рэчышчы гэтай традыцыі ўзнік і своеасаблівы раман Лынькова «Векапомныя дні»—гэты мастацкі манумент гераізму і стойкасці беларускага савецкага народа, народа-партызана. Тую ж традыцыю прадоўжыў і П. Пестрак, стварыўшы багаты мастацкі летапіс рэвалюцыйнай барацьбы народа Заходняй Беларусі. Раман Пестрака «Сустрэнемся на барыкадах» — гэта праўдзівае мастацкае слова рэвалюцыянера аб перажытым ім самім і яго народам, слова мастака-публіцыста, які і ў літаратуры застаецца змагаром.

Адзначаючы як вельмі станоўчае імкненне беларускай прозы да эпічнага размаху, неабходна гаварыць і аб тым, што многім нашым пасляваенным раманам-эпапеям нестае філасофскай глыбіні і мастацкага адзінства. Кампазіцыйная рыхласць, адсутнасць дынамічнага сюжэта, апісальнасць — вось тыя недахопы, якія ўласцівы большасці буйных празаічных твораў пасляваеннага часу. І трэба сказаць, што захапленне абавязкова шырокімі палотнамі, абавязкова серыямі, «цыкламі» раманаў у пэўных выпадках дыктуецца ўжо толькі літаратурнай модай, а не жыццёвай філасофіяй, не матэрыялам, не талентам.

Натуральнае развіццё нацыянальнай літаратуры ў напрамку да шырокіх гістарычных палотен — адна з адзнак жанравай сталасці літаратуры. Усякая ж «эпапеяманія» (калі думкі не стане на апавяданне, а пішацца вялікі раман ці нават «цыкл»)— праяўленне правінцыялізму і толькі. Раманы разбухаюць у шматтомныя серыі не толькі тады, калі ў аўтара велізарнае багацце думак і назіранняў, але і ў тых выпадках, калі ў аўтара няма сапраўды новых, сваіх думак аб жыцці: тады ён «шчодра» ілюструе агульнавядомыя ісціны, нанізваючы падзею на падзею. Празмернае захапленне шматтомным ілюстраваннем гісторыі ці аксіомных ісцін прывяло да таго, што чытабельнасць рамана сёння становіцца праблемай для беларускай літаратуры.

* * *

Літаратура наша зноў і зноў звяртаецца да тэмы Айчыннай вайны. І кожны раз па-новаму. Новага погляду на падзеі Айчыннай вайны патрабуе сама сучаснасць.

Калі пачалася вайна, «тэарэтычна» ведаючы, што такое фашызм, многія не маглі і думаць, што чалавек наогул здольны рабіць тое, што рабілі фашысты. Цяпер мы ведаем, што фашыст можа быць горшым за звера, бо тое, што рабілі акупанты на нашай зямлі, стаіць у нашых вачах, у нашай памяці. Такой «памяці» няма

ў сённяшняй моладзі. А моладзь наша павінна ясна разумець, што такое звар'яцеўшы ўласнік, што такое фашыст, калі ў руках у яго зброя, што такое капіталізм, калі ён скідае маску парламентарызму, «свабоды асобы» і г. д. І тут мастацтва можа зрабіць тое, чаго не зробіць нішто іншае. Толькі жывы вобразны паказ суровай праўды мінулай вайны можа замяніць сённяшняй моладзі той страшны вопыт, які маюць старэйшыя пакаленні.

Капіталізм, каб зрабіць з чалавека свайго абаронцу, імкнецца разбэсціць яго, вытравіць з яго ўсё чалавечае, ператварыць у звера.

Каб чалавек быў абаронцам нашага ладу, ён павінен стаць сапраўдным чалавекам, чалавекам высокай маралі, самай перадавой ідэалогіі. Мы ж ведаем, хто ішоў служыць акупантам — самыя нізкія людзі, адкіды грамадства. Затое ўсё самае сумленнае было на баку Савецкай улады, партызан. Сярод матэрыялаў Нюрнбергскага працэсу ёсць даволі нечаканы дакумент: памятка нямецкаму салдату 1943 года. Пасля дзесяткаў і соцень загадаў наконт таго, што рускія — гэта «недачалавекі», якіх трэба трымаць у паслухмянстве бязлітаснай жорсткасцю («страляй, абы коса глянуў»), раптам чытаем прыблізна такое: савецкія людзі не прывыклі, каб чалавека білі, прыніжалі, здзекаваліся з яго, гэта прыводзіць іх у ярасць, гэта нагадвае ім царскія часы. Хоць у канцы вайны, калі ваенная фашысцкая каламыга кацілася з гары і біла гітлераўскіх рысакоў па нагах, некаторыя з нямецкіх прапагандыстаў пачыналі разумець псіхалогію савецкіх людзей!

І сёння літаратура, увесь лад нашага жыцця выхоўваюць савецкага чалавека ў духу сацыялістычнага гуманізму і інтэрнацыяналізму і тым самым робяць яго актыўным змагаром супраць усёй той бесчалавечнасці, якая спадарожнічае капіталізму.

Размова ідзе, такім чынам, не толькі пра тое, што кніг аб Айчыннай вайне павінна выходзіць больш, а перш за ўсё аб якасці гэтых кніг. Пісьменнік, які сёння піша аб Айчыннай вайне, павінен улічваць псіхалогію таго чытача, які сам не перажыў вайны.

Што ж такое праблема сучаснасці ў творах аб Айчыннай вайне, калі разглядаць яе ў плане творчым?

Часам сувязь ваеннай тэмы з сучаснасцю разумеюць вельмі спрошчана. У адной аповесці сустракаецца такое. Партызанскі камісар і шафёр-партызан едуць на машыне, захопленай у немцаў. Убачыўшы добры беразнячок, шафёр зазначае: «Эх, і грыбоў тут, мабыць!» Камісару належыць глядзець далей, і таму ён пярэчыць: «А гэты ж хмызняк пасля вайны высякаць прыйдзецца, ачышчаць палі» і г. д. Якраз у той час, калі ствaралася аповесць, у нас у рэспубліцы газеты многа пісалі аб ачыстцы палёў ад хмызняку і каменняў. Справа, вядома, важная, мы памятаем, як сур'ёзна, па-

гаспадарску гаварыў аб гэтым Якуб Колас на сесіі Вярхоўнага Савета БССР. Але пры чым тут Айчынная вайна? Хіба не было ў пасляваенным жыцці глыбокіх грамадскіх праблем, якія больш арганічна і, так сказаць, «псіхалагічна» пераклікаліся з ваенным часам? А так вось звязваць ваенную тэму з сучаснасцю, як у выпадку з хмызняком, справа настолькі ж лёгкая, як і бескарысная. Патрэбна зусім другое, патрэбна, каб у творах аб Айчыннай вайне быў сапраўды сённяшні, больш глыбокі, чым учарашні, погляд на самі падзеі ваенных год. Многае, што не было бачна ў 1945 ці ў 1950 годзе, стала зразумела пасля XX з’езда, многае лепш бачна сёння, у 60-я гады. Але што ж гэта за сучасны погляд на Айчынную вайну? Толькі відучаму можна растлумачыць, што такое чырвоны ці зялёны колер, але ж відучы і сам гэта ведае. Так і тут: калі мастак жыве сучаснасцю, яе хвалюючымі пытаннямі і справамі, ён сам знойдзе сённяшні пункт гледжання на тыя ці іншыя гістарычныя падзеі, калі ж ён далёкі ад грамадскіх, ад маральных праблем свайго часу, ён у лепшым выпадку апіша яшчэ адно здарэнне з франтавога ці партызанскага жыцця, але па-новаму асэнсаваць яго не зможа, і ніхто яму тут не дапаможа.

У апошнія 5-7 год савецкая літаратура асабліва сур’ёзна пачала ставіцца да вострых і сапраўды значных грамадскіх праблем пасляваеннага жыцця. Гэта выявілася не толькі ў творах аб пасляваенным часе, але і ў творах аб вайне, што зусім заканамерна. Было б дзіўна, калі б погляд літаратуры на сучаснасць паглыбіўся, а погляд на Айчынную вайну ні ў чым не змяніўся, калі б побач з такімі праўдзівымі і праблемнымі творамі аб сённяшнім дні, як «За даллю даль» А. Твардоўскага, нарысы В. Авечкіна, творы В. Тэндракова, аповесці Я. Брыля «На Быстранцы», Г. Траяпольскага «Кандыдат навук», Д. Граніна «Пасля вяселля», раман Г. Нікалаевай «Бітва ў дарозе», «Крыніцы» І. Шамякіна і інш., не паявіліся такія па-новаму праўдзівыя творы аб вайне, як «Лёс чалавека» М. Шолахава, «Апошнія залпы» Ю. Бондарава, «Жывыя і мёртвыя» К. Сіманава, «Пядзя зямлі» Г. Бакланава і інш. Чытаючы названыя тут творы аб вайне, мы выразна адчуваем — яны напісаны пасля XX з’езда, у іх наш сённяшні пульс жыцця.

І наша «чытацкая» псіхалогія сёння не зусім тая, што была ўчора. Паспрабуйце перачытваць такі, напрыклад, твор, як «Вайна ў тыле ворага» Г. М. Лінькова, і вам адразу кінецца ў вочы тое, чаго вы, магчыма, не заўважалі калісьці, чытаючы ранейшыя выданні гэтай кнігі, і чаго, на жаль, і сёння не заўважаюць літаратурныя рэдактары яе. Кніга Лінькова цікавая, багатая жывым, яркім матэрыялам, аўтару яе ёсць аб чым расказаць. Але ў гэтай кнізе сустракаюцца мясціны, якія сёння не могуць не выклікаць у

чытачу ўнутраны пратэст. Аўтар апавядае, напрыклад, як ён навёў дысцыпліну ў «сямейным атрадзе».

«Маёр Шчанкоў прыйшоў да мяне са сваім камісарам. Высокі чалавек з некалькі азызлым ад п'янства тварам і гладка зачэсанымі назад русымі валасамі, ён паводзіў сябе падкрэслена абыякава і з пэўнай нават зухаватасцю. Камісар быў чалавек сталы, трымаўся спакойна і рабіў добрае ўражанне. Мы пазнаёміліся. Я паклікаў Аляксейчыка і прапанаваў прагуляцца.

— Вось, таварыш Шчанкоў,— сказаў я, з боку назіраючы за маёрам, які ішоў удоўж сцяжынкі па траве,— атрады нашы тут застаяліся, абраслі сем'ямі і рэчамі, дысцыпліна слабая. І ў вас, кажуць, не лепш, чым у другіх. Ці так гэта?

Шчанкоў паціснуў плячыма і нічога не адказаў.

— Думаю перакінуць вас за чыгунку, а груз лішні, дзяўчат ды цёшчаў, тут пакінем, у сямейным лагеры. Што вы на гэта скажаце?

— Мой атрад нікуды адсюль не пойдзе,— паспешліва загаварыў Шчанкоў.— Гэта вы ўжо як хочаце!

— Як гэта не пойдзе? Будзе загад,— спакойна адказаў я.

— Ну, загад! Гэта ж не армія, а партызаны. Не, не пойдзе, ды я і не лічу гэта, ну, мэтазгодным, ці што...

— Чаму ж?— разгневаўшыся, але тым больш роўна і выразна вымаўляючы словы, дапытваўся я.

— Адным словам, не згодзяцца людзі — і ўсё!

— Ну, а калі вы ім загадаеце, тады што? У паліцыю ўцякуць, ці што?

— Некаторыя, можа, і ў паліцыю пабягуць.

— Значыць, у атрадзе ў вас ёсць здраднікі?

Шчанкоў зноў паціснуў плячыма. Твар яго стаў абыякавым.

— Як жа вы хочаце ваяваць з неправеранымі людзьмі і з такой дысцыплінай?— прадаўжаў я, а сам напружана сачыў за сваім спадарожнікам і пакутліва абдумваў, ці правільна тое, што я збіраюся зрабіць, і, мабыць, зраблю вось цяпер, скора, тут у лесе,- — узніму пісталет і стрэлю проста ў гэты абыякавы твар з празрыстымі вачыма. Яшчэ раз я паспрабую звярнуцца да сумлення гэтага чалавека. Калі яно ў яго ёсць яшчэ, тады з ім можна працаваць, даць магчымасць выкупіць віну. Калі ж не...

— Слухай, маёр,— сказаў я,— вы ж ведаеце, што дысцыпліна — пытанне першаступеннай важнасці, асабліва тут, у тыле ворага. Ну, вы, мабыць, не ўмееце, не хочаце саўладаць з расхлябанасцю як камандзір. Паспрабуйце праявіць сябе на штабной рабоце. Я вас здыму з атрада і вазьму да сябе ў памочнікі. Пакажыце, на што вы здольны.

Шчанкоў імкліва павярнуўся да мяне, твар яго перасмыкнуўся са злосці:

— Што вы, што вы, таварыш палкоўнік! За што?

— Што значыць — за што? Як вы можаце задаваць мне такое пытанне? На такую працу прызначаюць не за правіннасць, а па асобаму давер'ю. Сядзем, таварышы,— сказаў я.

Мне патрэбна было сесці, каб супакоіцца і прыняць канчаткова амаль ужо прынятае рашэнне. Мы селі.

— Ну, ведаем мы гэту палітграмату,— горача запярэчыў Шчанкоў.— З атрада здымаеце, значыць, не давяраеце. Не, я не пайду да вас у памочнікі. Сілай мяне не прымусіце, гэта не армія!

— Але ж я па форме і па сутнасці з'яўляюся для вас старшым камандзірам, і вы абавязаны выконваць тое, што вам будзе мною загадана.

— Ну, гэта як сказаць!

Мы сядзелі на пнях у некалькіх кроках адзін ад аднаго. Я маўчаў, і ўсе маўчалі. Шчанкоў нецярпліва адвярнуўся і галінкай збіваў пыл з ботаў. І тут я адчуў, што рашэнне, унутрана прынятае мною, беспаваротна. Я ўзняў пісталет, прыцэліўся ў тугую патыліцу Шчанкова і спусціў курок. Шчоўкнула. Асечка. Заўважыўшы нейкі рух, Шчанкоў павярнуўся да мяне, каб зразумець, чаго Аляксейчык і камісар усхапіліся на ногі. Я прывёў у парадак пісталет, — цяпер я дзейнічаў аўтаматычна,— узняў яго і прыцэліўся маёру ў перакосіну. Ён закрычаў спалохана і бязладна замахаў рукамі, хапіўся за кабуру. Я ўсадзіў у яго тры кулі запар.

— Пойдзем, таварышы,—'сказаў я, падымаючыся з пня. Аляксейчык і камісар глядзелі на мяне, быццам не разумеючы яшчэ, што адбылося.— Нічога, нічога! Нічога не здарылася,— сказаў я і пайшоў назад па сцяжынцы»[1]

Мемуарыст не сумняваецца, што ён паступіў правільна, а вось чытач у гэтым не перакананы, апісанне ўсіх абставін не пераконвае чытача, упэўненасць жа мемуарыста ў яго праве так проста вырашыць лёс чалавека, які ніяк не выглядае здраднікам, абуджае пачуццё пратэсту. Дысцыпліны ў атрадзе не было, атрад сем'ямі аброс — дрэнна, вядома. Але ж для мясцовых партызан клопаты аб сем'ях былі асабліва натуральныя, усім вядома, як люта распраўляліся фашысты з бацькамі і дзяцьмі партызан. Дык ці такая ўжо вялікая віна камандзіра атрада, што яго нават расстраляць трэба? І які працяг! Увесь сыр-бор, аказваецца, патрэбен быў для таго, каб тую частку атрада, што пайшла за новым камандзірам, зацягнуць на глухі востраў і ператварыць у ахову свайго штаба. І міжволі думаеш: правільна зрабілі тыя байцы, што не пайшлі з ім, што вырашылі ваяваць, а не хавацца на востраве ад немцаў і ад сваіх сем'яў.

[1] [1] Г. М. Линьков. Война в тылу врага, М., 1959, стар. 425-427.

Магчыма, у жыцці ўсё гэта было абумоўлена нечым больш сур'ёзным, і сапраўды неабходна было Шчанкова пакараць так сурова. Але ў кнізе аб усім апавядаецца так, што чытач ніяк не згаджаецца з тым, у чым яго хочуць пераканаць, а таму ўся сцэна не можа не здавацца агіднай па сваёй бяссэнсавай жорсткасці. Так і здаецца, што калі б Шчанкоў паводзіў сябе больш «пачціва», а не сядзеў, адвярнуўшыся і збіваючы галінкай пыл з ботаў, ён не быў бы расстраляны.

Мы тут не ацэньваем кнігу Лынькова ў цэлым. Кніга патрэбная, але яе, мабыць, неабходна было не толькі перавыдаць, але і перарэдагаваць, бо аўтар яе, можа, нават не заўважае, як двухсэнсоўна гучаць асобныя мясціны яго кнігі. Чытач жа гэта заўважае, а сёння — асабліва.

І пісаць для сённяшняга чытача — задача вельмі нялёгкая, адказная, можна і адстаць, устарэць.

Тое лепшае, што ўжо напісана аб вайне,— выдатны ўклад у савецкую літаратуру. Гэта новае слова аб вайне і ў маштабах сусветнай літаратуры. Для нас здаецца само сабой зразумелым, што літаратура аб Айчыннай вайне — гэта літаратура подзвігу, народнага гераізму. А як жа інакш!

Але вазьміце вы лепшыя творы заходняй літаратуры аб другой сусветнай вайне, ну, напрыклад «Крыжаносцы» Стэфана Гейма ці «Прыгоды Веслі Джэксана» Вільяма Сараяна. І ў гэтай літаратуры сумленныя людзі ненавідзяць фашызм, выконваюць свой салдацкі, патрыятычны абавязак. Але салдацкі подзвіг у гэтых творах у значнай ступені абясцэньваецца ў вачах і герояў, і саміх аўтараў тым, што яны ведаюць: за спіной у салдат хаваюцца, нажываюцца на вайне дэмагогі і таўстасумы, якія нічым не адрозніваюцца ад фашыстаў.

Наш воін ведаў, што ён змагаўся ў імя народнага шчасця, у імя светлай будучыні чалавека. На высокай хвалі народнага савецкага патрыятызму і вырасла наша ваенная літаратура, літаратура гераізму, самаахвярнасці, народнага подзвігу: «Васілій Цёркін» А. Твардоўскага, «Яны змагаліся за радзіму» М. Шолахава, «Маладая гвардыя» А. Фадзеева, «У акопах Сталінграда» В. Някрасава, «Сцяганосцы» А. Ганчара, «Белая бяроза» М. Бубяннова і інш., а калі браць беларускую літаратуру: паэзія ваенных год А. Куляшова, П. Броўкі, М. Танка, П. Панчанкі, П. Глебкі, «Векапомныя дні» М. Лынькова, «Глыбокая плынь» І. Шамякіна, «Мінскі напрамак» І. Мележа, «Нёманскія казакі» Я. Брыля, «Расстаёмся ненадоўга» і «Да ўсходу сонца» А. Кулакоўскага, «Згуртаванасць» М. Ткачова і многія іншыя творы.

Лепшыя з гэтых твораў назаўсёды застануцца ў залатым фондзе савецкай літаратуры і іменна таму, што ў іх выявіліся перадавыя тэндэнцыі свайго часу.

Тое, што ранейшыя творы аб Айчыннай вайне маюць бясспрэчную і велізарную каштоўнасць, зусім не азначае, што пісьменнікам застаецца толькі колькасна ўзбагачаць літаратуру аб векапомных днях. Павінна быць таксама якаснае ўзбагачэнне гэтай літаратуры, ды яно непазбежна, бо мяняецца жыццё, мяняецца і погляд на падзеі мінулага.

Калі мець на ўвазе беларускую прозу аб Айчыннай вайне, дык ёсць падставы сцвярджаць, што эпапея «Векапомныя дні» Лынькова ў пэўным сэнсе і вельмі ярка завяршае цэлы этап у развіцці яе. Гэта адчуе кожны, хто паспрабуе сёння пісаць аб Айчыннай вайне ў тым жа плане: апішы любы партызанскі подзвіг, але чытачу здасца, што гэта ўжо было ў Міхася Лынькова. Ёсць зоркі — з велізарнай сілай прыцяжэння: для будучых астранаўтаў, асабліва для тых, у каго атамнага гаручага ў абрэз, яны могуць аказацца своеасаблівымі «мухалоўкамі». Прыцягне да сябе такая зорка касмічны карабель, і ён прыліпне да яе, як муха да клейкай паперы. Вось такое здараецца і сёння з творамі, якія занадта набліжаюцца да «Векапомных дзён». Таму ці іншаму аўтару здаецца, што твор яго існуе як нешта самастойнае, а ў свядомасці чытача яго апавяданне ці аповесць ператвараюцца ў эпізод з «Векапомных дзён». Лынькоў зрабіў выдатную справу, твор яго прымушае беларускіх ваенных празаікаў шукаць новыя шляхі, калі яны не хочуць і ў далейшым працаваць на аўтара «Векапомных дзён».

Адзначаючы высокія якасці пасляваенных твораў аб Айчыннай вайне, сёння мы разам з тым асабліва бачым і тыя недахопы, якія былі характэрны для многіх з іх. Заўважалася часам няўвага да рэальнай праўды чалавечых перажыванняў на вайне, імкненне адзець вайну ў парадны мундзір, тады як на самай справе яна адзета была ў салдацкую, папаленую потам гімнасцёрку ці шынель. Не задумвалася гэта літаратура над прычынамі многіх з'яў, яна толькі паказвала (часам вельмі праўдзіва) тыя ці іншыя павароты ў вялікай бітве, нашы няўдачы і поспехі. Як, напрыклад, пісала наша літаратура аб пачатку вайны? Яна даволі праўдзіва гаварыла аб нечаканасці фашысцкага нападу, аб вялікіх цяжкасцях першых месяцаў вайны, але не задумвалася, чаму мы аказаліся псіхалагічна (і не толькі псіхалагічна) мала падрыхтаванымі да вайны. У новай «Гісторыі КПСС» даецца тэарэтычны і палітычны адказ на гэтыя пытанні. У літаратуры свае сродкі. Героі рамана Сіманава «Жывыя і мёртвыя» напружана думаюць аб гэтым, твор гэты сёння чытаецца, бо ён

пашырае ідэйныя рамкі ваеннай тэмы. Яшчэ большай мастацкай удачай мы лічым «Апошнія залпы» Ю. Бондарава.

Можна спытаць: а нашто сёння над гэтым асабліва задумвацца, пісаць аб гэтым? У адным з выступленняў М. С. Хрушчоў гаварыў, што мы не павінны дапусціць, каб нас застаў агрэсар знянацку, як здарылася ў 1941 годзе, калі былі акупіраваны велізарныя тэрыторыі. Каб памылкі не паўтараць, іх трэба ўсвядоміць. Ды і хіба можна паказаць усю веліч гераізму нашага народа і яго перамогі, калі не пісаць праўдзіва аб тых умовах, у якіх народ пад кіраўніцтвам Камуністычнай партыі дабіўся гэтай перамогі.

Ці ўзяць яшчэ адзін прыклад (а іх можна прыводзіць бясконца). Як звычайна паказвалася ў многіх творах такая агідная з'ява, як здрада Радзіме? Захаваўся недзе ў шчыліне кулачок ці яго сын — вось ён і зрабіўся паліцаем ці бургамістрам. Літаратура абыходзіла рэальную складанасць і супярэчлівасць жыцця.

Значна больш праўдзіва аб гэтым апавядае сёння, напрыклад, В. Быкаў, аўтар «Жураўлінага крыку» і «Здрады».

Творы В. Быкава аб вайне будуюцца на вострых драматычных, амаль трагедыйных сітуацыях. Усё ў іх вельмі напружана, бо напружана пульсіруе само грамадзянскае сумленне пісьменніка: для яго справа прынцыпа — ні ў чым не адступіць ад рэальнай праўды падзей і часу. У тым і складанасць ваеннай тэмы, што пісьменніку трэба быць чалавекам 60-х гадоў, але гісторыю мадэрнізаваць, «падцягваць» Айчынную вайну да нашых дзён ён не мае права. Першае патрабаванне сацыялістычнага рэалізму — гістарычная канкрэтнасць. Героі павінны жыць ва ўмовах свайго часу.

Недахопы часам з'яўляюцца працягам вартасцей у літаратурным творы. Так і ў Быкава. Часам ён «перанаціскае», ён настолькі неабыякава ставіцца да сваіх герояў, што, здараецца, нават страчвае пачуццё мастацкай меры. У апавяданні (а па сутнасці аповесці) «Здрада» пісар Блішчынскі з усіх сіл сам імкнецца даказаць, нават з дапамогай латыні, што ён «прынцыповы» нягоднік. Увесь час, пакуль выходзяць байцы з акружэння, у самых непадыходзячых умовах, развівае пісар Блішчынскі сваю «філасофію». Персанаж духоўна самаагаляецца — гэта найлягчэйшы, але не самы плённы шлях раскрыцця характару. Чаму часам становіцца аўтар на гэты шлях, аўтар вельмі таленавіты і дастаткова вопытны? Бо ён сам настолькі салдат у сваім творы, настолькі агідны яму шкурнік, дэмагог, які здраджвае абавязку і таварышам, што аўтар ужо не згодзен падараваць гэтаму дэмагогу, здрадніку ні аднаго чалавечага слова (нават для самамаскіроўкі). Не, раз, падлюка, хадзі голы!

Аднак гэта прыватныя пралікі пісьменніка. Іх ён, напрыклад, здолеў пазбегнуць у аповесці «Жураўліны крык». Вельмі па-сучаснаму выглядае ў аповесці «Жураўліны крык» імкненне аўтара не толькі бязлітасна праўдзіва паказаць вайну і нялёгкі подзвіг чалавека ў баі, але і задумацца, не прапануючы гатовых і лёгкіх адказаў: а чаму гэты чалавек паводзіць сябе ў цяжкую хвіліну так, а другі інакш? Чаму здраднікам стаў іменна Пшанічны? Раней на такое адказалі б проста: сын кулака, чаго ж ад яго і чакаць было? Але вайна паказала, што не было абавязковай заканамернасці: даваенны актывіст — герой, а той, хто здаваўся ненадзейным,— вораг. А калі Пшанічны сапраўды кінуў сваіх, пайшоў здавацца ў палон, за што ён па заслугах паплаціўся, пісьменнік лічыць сваім абавязкам нават і тут задумацца: а што ўсё ж зрабіла яго тым, кім ён стаў? І калі літаратура ўсур'ёз уздымае такія пытанні, значыцца, яна па-сапраўднаму хварэе за тое, каб жыццё нараджала толькі чысціню, самаадданасць, патрыятызм, чалавечнасць.

Чытаючы апошнія па часу творы аб вайне, такія, як «Лёс чалавека» М. Шолахава, «Апошнія залпы» Ю. Бондарава, «Жывыя і мёртвыя» К. Сіманава, «Пядзя зямлі» Г. Бакланава, «Трывожнае шчасце» І. Шамякіна, «Жураўліны крык» В. Быкава, мы адчуваем, што і сёння літаратура наша працягвае магістральную лінію ваеннай тэмы, застаючыся перш за ўсё літаратурай подзвігу. Але подзвіг у гэтых творах ужо не так лёгка даецца чалавеку, як у многіх ранейшых раманах і аповесцях. Ёсць у названых творах, асабліва ў Бондарава і Бакланава, своеасаблівая палемічная завостранасць супраць усякай паўпраўды аб вайне, палеміка з некаторымі творамі папярэдніх гадоў. Палеміка гэта часам мала апраўдана, але яна творчая і баяцца яе няма чаго, калі яна дапамагае нашай літаратуры бліжэй падысці да праўды вялікіх падзей. Знешняе, наноснае потым адпадзе, важна, каб агульная тэндэнцыя літаратуры аб вайне супадала з тэндэнцыяй нашай сучаснасці.

На прыкладзе «Трывожнага шчасця» Шамякіна можна бачыць, якой творчай неабходнасцю і наколькі карысным можа быць новы зварот да ваеннай тэмы для таго пісьменніка, які прыйшоў у літаратуру франтавымі ці партызанскімі дарогамі. Размова ідзе не аб тым, што трэба абавязкова цягнуць пісьменніка да гэтай тэмы. Але калі ў яго з'явілася ўнутраная патрэба вярнуцца да яе — талент яго толькі ўмацуецца на гэтым. Ваенны твор можа аказацца высокім трамплінам для новага рыўка ў нашу сучаснасць. Калі пасля «Глыбокай плыні» Шамякін напісаў «Крыніцы», адзін з лепшых нашых раманаў аб пасляваеннай сучаснасці, дык думаецца, што «Трывожнае шчасце» абяцае нам новыя «Крыніцы», і верыцца, што больш глыбокія. Зразумела, калі

празаік па-сапраўднаму будзе ўсхваляваны рэальнымі праблемамі нашай сучаснасці.

У «Трывожным шчасці» Шамякін, звярнуўшыся да асабліва насычаных асабістымі перажываннямі дзён (мы гаворым тут аб раздзелах «Непаўторная вясна» і «Агонь і снег» — выразна аўтабіяграфічных), як псіхолаг узняўся над усім, што ён да гэтага напісаў. Мы часта папракаем маладога пісьменніка: «Яшчэ барады не нажыў, а ўжо мемуары піша». Што ж, з такіх мемуараў пачынаў Леў Талстой, бо першы яго твор быў аб дзяцінстве. Вядома, калі чалавек назойліва і малаталенавіта зноў і зноў дэманструе чытачу свае дзіцячыя пялёнкі, яго можна папрасіць: «хопіць ужо». Але ж не лепш і супрацьлеглае, калі малады пісьменнік пачынае з таго, што ён ведае павярхоўна, абыходзячы ўласны жыццёвы вопыт, уласны вопыт душэўных перажыванняў. Гэта прывучае яго быць прыблізным у паказе псіхалогіі чалавека, прыводзіць да літаратуршчыны. Горкі калісьці раіў маладым аўтарам: апішыце свой дзень, усё цікавае, што вы ўбачылі, адчулі, падумалі. Праз сябе чалавек пазнае псіхалогію другіх людзей, а потым праз другіх людзей, іх справы глыбей бачыць і самога сябе. У гэтым дыялектыка чалавеказнаўства. Вядома, можна толькі вітаць маладога аўтара, калі ён раптам напіша такое апавяданне, як «На сцяжыне жыцця» Быкава, у якім з выдатнай пранікнёнасцю раскрыта псіхалогія запозненага шчасця мацярынства.

Другі малады празаік І. Навуменка таксама пачынае адыходзіць ад сваёй юнацкай тэмы ў свет іншых падзей і перажыванняў. Яму можна і смялей рабіць наступныя крокі, але тое, што ён так старанна прайшоў юнацкія сцежкі ў сваіх першых творах, толькі на карысць яму будзе ў далейшым.

І. Шамякін пачынаў свой пісьменніцкі шлях па-другому. Яго талент надзвычай успрыймальны да ўсяго яркага, прыгожага, рамантычнага, што ёсць у жыцці. Не асабліва паглыбляючыся ў сябе і перажыванні сваіх герояў, напісаў ён свае першыя творы «Помста», «Глыбокая плынь», «У добры час». У «Крыніцах» ён ужо значна глыбей задумаўся над жыццём, уважлівей паставіўся да ўнутранага свету чалавека. Але і тут пісьменнік, здавалася, недастаткова выкарыстаў уласны душэўны вопыт. І вось паявіліся яго новыя аповесці, дзе Шамякін, нарэшце, звярнуўся да таго, з чаго многія пісьменнікі пачынаюць, да ўласных душэўных перажыванняў, вядома, пераасэнсаваных сюжэтна, а часам і па-шамякінску рамантызаваных. І тут перад намі раскрываецца ўжо новы Шамякін (асабліва ў аповесцях «Непаўторная вясна» і «Агонь і снег»). Крытыка гаварыла пра сюжэтнасць, эмацыянальнасць і іншыя станоўчыя якасці лепшых твораў Шамякіна (і, вядома, адначасова пра недахопы іх). Але да паяўлення аповесцей

«Непаўторная вясна» і «Агонь і снег» не было асаблівых падстаў весці сур'ёзную размову пра псіхалагізм, пра майстэрства раскрыцця «дыялектыкі душы». І вось у апошніх аповесцях Шамякіна мы сапраўды бачым не толькі добрага апавядальніка, але і добрага псіхолага. Яго быццам «прарвала». Можна было б прыводзіць многа прыкладаў узросшага псіхалагічнага майстэрства празаіка. Але возьмем толькі адзін. Пеця Шапятовіч нечакана для самога сябе здрадзіў сваёй Сашы, аб якой ён так сумуе на фронце. І раптам побач з агідай да сябе, з пачуццём віны перад Сашай у ім успыхвае рэўнасць, нявер'е ў вернасць… той жа Сашы.

Чалавек страціў на нейкую хвіліну веру ў самога сябе і адразу пачаў траціць веру і ў чалавека наогул. Вось як нечакана і праўдзіва раскрывае пісьменнік перажыванні свайго героя ў «Трывожным шчасці». У «Глыбокай плыні» Шамякін абмежаваўся б, мабыць, самабічаваннем героя і толькі.

Аднак калі б у новым творы Шамякіна было толькі гэта — узросшае псіхалагічнае майстэрства — і не было спробы неяк панoваму, па-сучаснаму паглядзець на Айчынную вайну, аб «Трывожным шчасці» не варта было б столькі гаварыць. «Трывожнае шчасце» пранізана не толькі лірычным пачуццём, не толькі рамантыкай маладых пачуццяў, рамантыкай чысціні, вернасці, але і сур'ёзным роздумам чалавека 50-х гадоў над пытаннямі: з чым мы ўвайшлі ў вайну, як праз яе прайшлі, што вытрымала выпрабаванні, а што паказала сваю чужасць нам, што і сёння чужое нашаму ладу жыцця? Канфлікт Сені Пясоцкага з дэмагогам і салдафонам Кідалам, у выніку якога Сеня трагічна гіне, сутычка камісара Лялькевіча з Капытковым, для якога чалавек, яго перажыванні нічога не значаць, калі іх нельга «выкарыстаць для выхавання ўсяго палка», ды і многае іншае ў «Трывожным шчасці», застаючыся фактам жыцця 40-х гадоў, сугучна і сучаснай барацьбе нашай партыі за ленінскі стыль кіраўніцтва, за сапраўды камуністычнае стаўленне да чалавека. У «Трывожным шчасці» ёсць надзвычай праўдзівыя і свежыя для беларускай прозы старонкі: пачатак вайны, першы бой Пеці Шапятовіча, жыццё настаўніцы Сашы ва ўмовах акупацыі і г. д. Можна і трэба, вядома, гаварыць і пра недахопы твора, якія асабліва заўважаюцца ў «Начных зарніцах» і «Пошуках сустрэчы». Аўтар імкнецца перадаць самую атмасферу жыцця ва ўмовах акупацыі, і гэта вельмі добра. Але яму часам нестае канкрэтнага ведання, адчування гэтай атмасферы, і тады ён пачынае празмерна захапляцца незвычайнымі, амаль рамантычнымі становішчамі, сітуацыямі. Кожнаму аўтару хочацца, каб яго любімыя героі палюбіліся і чытачу. Але нельга занадта адкрыта, назойліва прапаноўваць: палюбіце майго Лялькевіча, ён сумленны, храбры,

прынцыповы, ён вопытны кіраўнік неасцярожнай і гарачай моладзі. Чытачу гэты герой мог бы і спадабацца, але калі б ён часцей бачыў яго ў дзеянні і калі б чытачу яго так не навязвалі.

Думаецца — аб гэтым сведчаць апошнія творы рускай літаратуры, а таксама «Трывожнае шчасце» Шамякіна, «Жураўліны крык» В. Быкава, творы І. Навуменкі, А. Карпюка — літаратура наша робіць новы «заход» у распрацоўцы ваеннай тэмы. І гэты новы зварот да тэмы Айчыннай вайны будзе тым больш плённым, чым больш актыўна, па-партыйнаму страсна будуць жыць нашы празаікі, раманісты вялікімі грамадскімі праблемамі свайго часу.

* * *

Калі гаварыць аб стылёвых тэндэнцыях, якія назіраюцца ў пасляваеннай беларускай прозе і ў прыватнасці ў жанры аповесці і рамана, дык яны вельмі разнастайныя. Аднак можна вылучыць з гэтай разнастайнасці тэндэнцыі асабліва характэрныя і важныя.

Для маладой прозы, калі яна толькі складваецца, звычайна характэрна бывае некалькі механічнае спалучэнне жывой фальклорнасці («паэзія ў прозе» і да т. п.) з наіўнай кніжнасцю, часам з правінцыяльным перайманнем «высокіх узораў». Заўважалася гэта ў беларускай прозе 20-х гадоў, асабліва ў аповесцях і раманах маладнякоўцаў. Але ў творчасці Коласа і Чорнага беларуская проза (асабліва ў 30-я гады) набыла рысы творчай сталасці. Проза стала псіхалагічнай. Больш таго, яна робіцца (асабліва ў раманах Чорнага) падкрэслена аналітычнай, што было своеасаблівай рэакцыяй на нястрымную «лірыку слоў», якой злоўжывалі ў 20-я гады.

Сённяшняя беларуская проза адышла ад гэтых крайнасцей, яны зняты вопытам, часам. Ёсць сёння і проза пераважна «паэтычная» і проза пераважна «аналітычная», але ўсім зразумела простая ісціна: гэтыя стылёвыя напрамкі могуць існаваць, не выключаючы адзін аднаго. І паэтычная традыцыя нашай прозы застаецца плённай. Многія лепшыя творы беларускай літаратуры створаны ў рэчышчы гэтай традыцыі (дастаткова назваць тут «Векапомныя дні» Лынькова, аповесці Брыля, Навуменкі і інш.). Яна плённая, гэта традыцыя, так, але пры адной умове — толькі калі пісьменнік не абыходзіць, не ігнаруе і вопыт псіхалагічнай, аналітычнай прозы. Калі такое значнае месца ў сучаснай беларускай літаратуры займаюць творы Брыля, дык гэта таму, што за «паэтычнасцю» ў яго вялікая псіхалагічная культура, выдатная пластычнасць малюнка, вострая сацыяльнасць.

Асабліва важна і проста неабходна выкарыстоўваць вопыт аналітычнай прозы раманісту, нават калі ён па таленту — лірык.

Спробы будаваць раман на адных эмоцыях, што мелі месца ў 20-я гады, былі мала плённымі. Проза, кажучы словамі Пушкіна,

патрабуе «мыслей і мыслей». А тым больш раман. Раман патрабуе сур'ёзнага пранікнення ў заканамернасц сацыяльнай рэчаіснасці, у псіхалогію чалавека. Вось чаму, думаецца, і не магла быць колькі-небудзь удалай спроба маладога здольнага пісьменніка І. Пташнікава пайсці шляхам маладнякоўцаў, напісаць «раман эмоцый» («Чакай у далёкіх Грынях»).

Нельга пісаць раман так, як пішаш імпрэсію. «Раман ёсць раман»,— гаварыў Бехер. Ёсць свае патрабаванні, свае законы жанра, і пісаныя і няпісаныя, але зусім рэальныя.

Творчыя пошукі — рэч добрая і неабходная. Але думаецца, што ў даным выпадку гаварыць прыходзіцца не аб свядомых творчых пошуках у галіне жанра, а хутчэй аб недастаткова гаспадарлівым выкарыстанні ўжо адкрытых магчымасцей жанра рамана.

Ёсць рэальная патрэба глыбей вывучаць гістарычны вопыт нашай літаратуры, у прыватнасці складаны і супярэчлівы працэс станаўлення і развіцця жанра рамана. Гісторыя літаратуры падказвае, што выдатныя творы піша не адзін пісьменнік: яго рукою водзіць час. Уменне адчуваць сваю эпоху, быць выразнікам яе передавых гуманістычных тэндэнцый, імкненне пранікнуць у заканамернасці грамадскага жыцця, раскрыць дыялектыку чалавечых перажыванняў і дум, пачуццё сувязі з народам, пачуццё адказнасці за яго сённяшні і заўтрашні дзень — гэта мы адчуваем у лепшых нашых раманах.

Раман нарадзіўся і развіваўся як жанр востра сацыяльны. Многія «традыцыйныя» стылёвыя якасці гэтага жанра, магчыма, і ўстарэлі сёння. Але гэта — сацыяльнасць — неад'емная яго якасць. Без сацыяльнасці няма рамана.

У адным рамане можа быць мацнейшым эпічны пачатак, у другім — лірычны. Але сёння асабліва адчувальна, што раман — гэта драматычнае дзеянне, драматычнае сутыкненне страсцей, характараў. Можна ігнараваць і гэта патрабаванне жанра. Можна пісаць цыклы і серыі цыклаў цягуча апісальных кніг, можна бясконца ілюстраваць гатовыя ісціны, не заўважаючы жывыя страсці, рэальныя характары. Але тады трэба быць гатовым да таго, што сённяшні чытач будзе ігнараваць гэтыя раманы. І ён ігнаруе іх.

Наша эпоха наэлектрызавана драматызмам учарашняй бітвы супраць фашызму, сённяшняй барацьбы за свабоду ўсіх народаў, за мір, за заўтрашні дзень чалавецтва і чалавека. Наша эпоха — час вялікіх спраў, надзей, трывог... Вырашаецца лёс чалавецтва, і ўсё больш людзей пачынаюць верыць у тое, што вырашыць яго камунізм. Як ніколі па-прароцку гучаць для іх словы Бернарда Шоу аб тым, што калі «вялікі эксперымент» Леніна не ўдасца, цывілізацыя загіне, як загінулі ўсе папярэднія цывілізацыі.

Сёння маюцца рэальныя сілы, здольныя давесці справу вялікага Леніна да пераможнага завяршэння, адстаяць мір, адстаяцб заўтрашні дзень чалавецтва. Сёння як ніколі роздум аб лёсе чалавека — у цэнтры ўвагі перадавой літаратуры. Гэта ён, чалавек, перамог фашысцкага звера, ён, чалавек, пракладвае шляхі ў космас, над ім, чалавекам, вісіць атамная пагроза... Чалавецтва — не нешта абстрактнае. Думаць аб лёсе чалавецтва, значыць думаць аб рэальным чалавеку, аб тым чалавеку, што побач, і аб тым, што далёка, якога ты, магчыма, і не сустрэнеш ніколі, які наогул народзіцца заўтра. Складаная і гераічная драма эпохі, вострая напружанасць жыцця нашага сучасніка — вось што вызначае напрамак развіцця літаратуры нашых дзён, характар сучаснага рамана.

Рэакцыйны буржуазны раман сцвярджае распад псіхікі чалавека «атамнай эры». Наш раман свярджае адваротнае— канцэнтрацыю ўсіх духоўных сіл чалавека, узброенага камуністычным ідэалам, на вялікай, самай гуманістычнай у гісторыі мэце. Вось чаму раман наш не можа не быць раманам яркіх страсцей, жывых гуманістычных праблем сучаснасці.

* * *

Беларуская савецкая проза ў пасляваенны перыяд узбагацілася ў ідэйна-тэматычных і жанравых адносінах. У літаратуру прыйшлі і прыходзяць новыя яркія творчыя індывідуальнасці, расце майстэрства празаікаў, раманістаў, што ўступілі на літаратурны шлях пасля вайны.

Тры дзесяцігоддзі назад проза не была самастойным хрыбтом беларускай літаратуры, нешматлікія вяршыні аповесцей, раманаў былі толькі адгор'ямі паэтычных жанраў. Сёння проза ў беларускай літаратуры — адзіны суцэльны хрыбет, вяршыні якога бачны не толькі беларускаму чытачу. Вядома, ніякія горы не складаюцца толькі з вяршынь. Але ёсць усе ўмовы, каб вяршынь было яшчэ больш.

Кожнаму пакаленню раманістаў трэба нанава заваяваць вяршыні творчай культуры. Але ў сённяшніх беларускіх празаікаў, раманістаў за спіной значны вопыт папярэднікаў. Ім лягчэй, затое ад іх і час патрабуе большага.

ДАВЕДНІК ІМЁН

З М Е С Т

Рэдактар Ів. Чыгрынаў
Мастак І. Немагай
Тэхнічны рэдактар Н. Сідзерка
Карэктар Л. Бяльзацкая
Зацверджана РВС АН БССР
Друкарня Выдавецтва АН БССР Мінск, праспект Сталіна, 68